

**DEUR DIE SLEUTELGAT. 'N ONDERSOEK NA DIE  
VOYEURISTIESE ELEMENTE IN DIE POËSIE VAN  
JOHANN DE LANGE**

**CHRISTIAAN THEODORUS KEMP**

**TESIS INGELEWER TER GEDEELTELIKE  
VOLDOENING AAN DIE VEREISTES VIR  
DIE GRAAD VAN MAGISTER IN DIE  
LETTERE EN WYSBEGEERTE AAN DIE  
UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH**



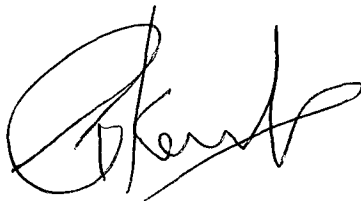
**STUDIELEIER: ME P.H. FOSTER**

**DESEMBER 2000**

## VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening:

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'P. Kersh', written over a dotted line.

Datum:

29/11/2000

## OPSOMMING

Die term *voyeurisme* hoort normaalweg tuis binne die sielkunde, waar dit dui op 'n seksuele abnormaliteit en afwyking. Hierdie siening stigmatiseer egter die fenomeen *voyeurisme* as 'n perverse handeling. In die eerste hoofstuk van hierdie studie word 'n poging aangewend om die begrip *voyeurisme* te verruim. Die *voyeurisme* wys nie net op 'n seksuele afwyking nie, maar vorm 'n sentrale deel van die eietydse samelewing. Die *voyeurisme* is dus ook van kardinale belang vir die letterkunde.

In hierdie tesis word die *voyeuristiese* elemente in die poësie van Johann de Lange ondersoek. Aan die hand van tekste uit De Lange se oeuvre word die hipotese getoets dat die *voyeurisme* 'n voorwaarde vir die letterkunde is. Voorts word daar beweer dat die *voyeurisme* 'n onmisbare funksie in die skryf-en-lees-proses vervul; dat nie net die digter nie, maar sowel die teks as die leser noodwendig deel in die *voyeuristiese* handeling. Die letterkunde is dus, volgens hierdie hipotese, te danke aan die perspektiewiese kompleksiteit van die *voyeurisme*.

Om die sprong van die sielkunde na die letterkunde te maak, word daar eerstens aandag bestee aan die werk van die teoretici Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan en Michel Foucault en die bydraes wat hulle tot die teoretisering oor persepsie lewer. Voorts word vier gedigte geanaliseer met konsentrasie op aspekte van die *voyeurisme* soos wat dit in De Lange se oeuvre manifesteer en funksioneer, naamlik: die skilderkuns, die fotografie, die religie en die verhouding tussen vader en seun.

Hoewel hierdie tesis uitsluitlik oor die werk van Johann de Lange handel, wil dit 'n gesprek oor die *voyeurisme* in die Afrikaanse letterkunde tot stand bring.

## SUMMARY

The term *voyeurism* normally belongs to the field of psychology, where it is used to describe a sexual abnormality and deviation. However, this view stigmatises the phenomenon of *voyeurism* as a perverse act. In the first chapter of this study the author attempts to broaden the notion of *voyeurism*. Voyeurism not only indicates sexual deviation, it also forms a central part of contemporary society. Voyeurism is therefore also of the utmost importance in literature.

In this thesis the voyeuristic elements in the poetry of Johann de Lange are examined. Using texts from De Lange's oeuvre the hypothesis that voyeurism is a condition for literature is tested. It is further argued that voyeurism fulfils an essential function in the reading and writing process; that, not only the poet, but both the text and the reader inevitably share in the voyeuristic action. Literature according to this hypothesis, has its origins in the perspective complexity of voyeurism.

To explain the connection between psychology and literature attention is firstly devoted to the works of the theorists Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan and Michel Foucault and the contributions they made on perception. Further four poems are analysed in detail, with emphasis on aspects of voyeurism as they manifest and function in De Lange's oeuvre, namely: the art of painting, photography, religion and the relationship between father and son.

Although this thesis deals exclusively with the work of Johann de Lange, it wants to bring about a discussion on voyeurism in the Afrikaans literature.

*“jou naam bly leef in klip”*

*- Johann de Lange*

*Opgedra aan my pa*

*(†1942.08.04 - 2000.02.23)*

## My dank aan

- Me P.H. Foster, my studieleier, vir haar professionaliteit en oneindige ondersteuning. Ook vir haar kundige leiding, entoesiasme en al die tyd wat sy aan my afgestaan het.
- Die interne en eksterne eksaminatore, proff. Louise Viljoen en Joan Hambidge, vir die noukeurige nasien en kommentaar.
- Me Lucia Schoombee van die JS Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch, vir haar behulpsaamheid en moeite.
- My ma Christa, my broer Gerdus en my suster Junita, wie se liefde en belangstelling vir my só baie beteken.
- Luna, vir al die luister en geduld.

# INHOUD

	Bladsy
<b>Inleiding</b>	1
<b>Hoofstuk 1: Teoretiese begronding</b>	
1.1 Die voyeurisme binne die sielkunde	4
1.2 Sigmund Freud	4
1.3 Perversiteit	6
1.4 Die voyeurisme in 'n breër konteks	7
1.5 'n Filosofiese be-tekening van die fenomeen <i>voyeurisme</i>	
1.5.1 Jean-Paul Sartre	9
1.5.2 Jacques Lacan	14
1.5.3 Michel Foucault	20
1.6 Slot	22
<b>Hoofstuk 2 : Begin met 'n wens, 'n voyeuristiese wens. Voyeurisme en die homoërotiek</b>	
2.1 Inleidend	23
2.2 Manifestasies van die 'vreemde liefde'	23
2.3 Voorkoms van <i>voyeurisme</i> in De Lange se oeuvre	25
2.4 Wensbegeerte: Woord word vlees	26
2.5 Rent: Om jou deur 'n loergat te hê	29
<b>Hoofstuk3: Die skildery loer terug. Voyeurisme en die skilderkuns</b>	
3.1 Inleidend	34
3.2 Maurice Merleau-Ponty: Die wêreld deur die oë van 'n skildery	34
3.3 Agtergrond oor en afloerdery van <i>Olympia</i>	37
3.4 Die onbesitbaarheid van die kunswerk	
3.4.1 Dis nie myne nie, dis nie joune nie	40
3.4.2 Jacques Derrida oor die handtekening	41
3.5 "Olympia"	42
3.5.1 Die spreker as 'objektiewe' voyeur	43
3.5.2 Die blom as seksuele motief	44
3.5.3 Vroulike seksualiteit deur 'n manlike bril waargeneem	44
3.5.4 Fallosentrisme en die blom	45
3.6 Oor die grens	
3.6.1 Die spreker klim deur sy raam	47
3.6.2 Die skildery knipoog	48
3.6.3 Inskildering	50
<b>Hoofstuk 4: Die oog glip uit soos 'n lens. Voyeurisme en die fotografie</b>	
4.1 Inleidend	54
4.2 "Robert Mapplethorpe"	55
4.2.1 Kontekstualisering: Mapplethorpe as kunstenaar	56

4.3	Opdrag: Hennie Aucamp	57
4.4	Die dekadentisme	57
4.5	Die dekadentisme, Aucamp en Mapplethorpe	58
4.5.1	Die duiwel met sy sweep	59
4.5.2	Aangebied as offervrugte	61
4.5.3	Dionusos, sy wywe en sy androgiene trekke	65
4.5.4	Die wit calla-lelie boei	66
4.5.5	Buig, terwyl jy stadig losraak	66
4.5.5.1	Roland Barthes se dualiteitsbeskouing oor die foto	69
4.5.5.2	Klou verbete aan jou kiere	70
4.5.6	Ek is speurend soos 'n kamera	72
4.6	Selfportret	74
4.6.1	Die kamera se skelm oog	74
4.6.2	Gevang in raam na raam	76
4.6.3	Die digter word kamera	77

## **Hoofstuk 5: Met oopgesperde oë wag ek op jou stralende koms. Voyeurisme en die religie**

5.1	Inleidend	78
5.2	Die sluier verdwyn	79
5.3	Kritiek op De Lange se 'nuwe religie'	80
5.4	Op soek na die verlore paradys	82
5.5	Onsubtiele verbinding van die Rooms-Katolieke en gay-gegewe	85
5.6	Magsverhouding tussen die self en die Ander	85
5.7	Mistiek	87
5.7.1	"Wywaters van die doop"	87
5.7.2	Die loergat as voorwaarde vir eenwording	
5.7.3	Die droë oog gluur terug	89
5.8	Ontglipping lei tot herhaling	90
5.9	Binne die raam van die gedig	91

## **Hoofstuk 6: Om te loer is om met vuur te speel. Voyeurisme en die verhouding tussen vader en seun**

6.1	Inleidend	92
6.2	Gelykenis van die Vaders en die minnaar	92
6.3	Onvolkome stene van die vaderhuis	96
6.4	Die seun loer na die pen van sy vader	100
6.4.1	Harold Bloom	101
6.4.2	Die piromaan trek die (vuur)houtjie	106

<b>Samevatting</b>	114
--------------------	-----

<b>Bronnelys</b>	118
------------------	-----



## INLEIDING

In hierdie studie word die fenomeen *voyeurisme* binne die oeuvre van Johan de Lange ondersoek. Daar is na my mening tot op hede nog min aandag bestee aan die funksionering van die voyeurisme binne die letterkunde, en dan meer spesifiek: die Afrikaanse letterkunde. Met dié studie probeer ek egter nie om 'n oorsig oor die voorkoms van voyeurisme in die Afrikaanse letterkunde as geheel te lewer nie. Wat ek wel beoog, is om 'n bydrae te lewer tot die voyeurisme as deel van die literêr-teoretiese diskoers in die Afrikaanse letterkunde.

*Voyeurisme* is 'n term wat meestal binne die kader van die sielkunde geplaas word. Die implikasie hiervan is dat die voyeur beskou word as abnormaal en pervers en as iemand met 'n seksuele afwyking. In die eerste hoofstuk word 'n gedeelte afgestaan aan die bespreking van die voyeurisme binne die sielkunde en die wyse waarop die definisie van hierdie term verruim kan word. Ek wil betoog dat die voyeurisme in alle manifestasies van die samelewing aanwesig is, en by implikasie dus ook in die letterkunde.

Die verruiming van die term *voyeurisme* is myns insiens van kardinale belang in enige letterkunde. My hipotese is dat die voyeurisme 'n onmisbare rol speel in die skryf-en-lees-proses. Nie net is die skrywer, oftewel die digter, die voyeur wat die wêreld afloer en in die teks be-teken nie, maar sowel die teks as die leser is betrokke in 'n kompleksiteit van voyeuristiese handeling. Sonder hierdie handeling sou die letterkunde, maar ook die kunste en al die vorme daarvan, nie moontlik gewees het nie. Die voyeurisme is dus moontlik 'n voorwaarde vir die letterkunde.

Ter verruiming van die konsep *voyeurisme* word daar interdisiplinêr te werk gegaan deur die teorieë van drie Westerse teoretici te betrek: Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan en Michel Foucault. In hoofstuk 1 word daar aandag geskenk aan teorieë wat spesifiek handel oor die visuele persepsie van die mens. Dit blyk uit hierdie opvattinge dat daar

al lank in die Westerse filosofie oor die voyeurisme besin is, alhoewel nie altyd eksplisiet nie<sup>1</sup>. Dié opvattings vorm voorts die teoretiese begronding van hierdie tesis.

Die hele oeuvre van De Lange (bestaande uit sewe digbundels) is nagegaan in die ondersoek na die voyeurisme. Dit is egter nie moontlik om in die bestek van hierdie tesis ewe veel aandag te bestee aan alle gedigte waarin die *voyeurisme* as fenomeen voorkom nie. Daar is dus besluit om een, by uitsondering twee, gedigte per hoofstuk te analiseer. In die bespreking van hierdie gekose tekste word daar egter deurgaans na ander relevante gedigte verwys.

In hoofstuk 2 word dié ‘voyeuristiese’ tekste van De Lange aan bod gestel wat direk met die homoërotiek verband hou. Die gedigte “Wensbegeerte” en “Rent” word bespreek. Die bespreking begin met die ‘tradisionele’ voyeuristiese tekste, dit wil sê tekste waarin die voyeurisme en die seksuele met mekaar in verband gestel word.

Ek stel dit vroeër dat die voyeurisme nie net in die letterkunde nie, maar ook in alle kunsvorme ’n belangrike funksie vervul. Dit is om hierdie rede dat daar in hoofstukke 3 en 4 onderskeidelik gefokus word op die voyeuristiese elemente in gedigte wat betrekking het op die skilderkuns en die fotografie. In hoofstuk 3 word die gedig “Olympia” as primêre teks gebruik. Hier word die opvattinge van Maurice Merleau-Ponty, wat by Lacan aansluit, as uitgangspunt gebruik. Die gedig “Robert Mapplethorpe” word in hoofstuk 4 geanaliseer. Hier word daar klem gelê op die foto as beeld binne die gedig en die kamera as metafoor vir die voyeur. In dié hoofstuk verskyn heelwat foto’s van Robert Mapplethorpe wat moontlik aanstoot kan gee<sup>2</sup>. Dit is egter nodig om hierdie foto’s in te sluit, aangesien dit direk van toepassing is op die gekose gedig.

---

<sup>1</sup> Alhoewel hierdie teoretici met die begrip *persepsie* werk, kan dit uitgebrei word om ook op sekere aspekte van die voyeurisme van toepassing gemaak te word. Hierdeur wil ek hoegenaamd nie ’n gelykstelling maak tussen blote waarneming en die voyeurisme nie. Laasgenoemde is eerder ’n spesifieke vorm van waarneming.

<sup>2</sup> Met behulp van me L. Schoombee (JS Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch) het ek op 13/09/2000 verlof verkry deur die Dramatic, Artistic and Literary Rights Organisation Pty Ltd (Suid-Afrika) om afskrifte van sowel die foto’s as die skilderye in my tesis te plaas. Hierdie verlof is toegestaan op grond van die feit dat ek dié materiaal slegs ter stawing en/of verryking van my bespreking gebruik.

In hoofstuk 5 word die gedig “Portret van myself by ’n loergat” bespreek. In hierdie hoofstuk gaan dit oor die voyeur se smagting na die koms van die minnaar. Die afwagting van die minnaar word verder gelykgestel aan die spreker se afwagting van God.

Die religie, en dan spesifiek die Rooms-Katolieke geloof, word gelykgestel aan die homoërotiek. Die loergat dien as ‘instrument’ om die moontlike unifikasie tussen die ek en die minnaar (God) te bewerkstellig. Uiteindelik misluk die poging tot eenwording en dien die loergat as ’n instrument om insig in die self te verkry.

Die soeke na die Vader (God), wat ook gesien kan word as die soeke na die minnaar, word ook in die soeke na die biologiese vader vergestalt. In hierdie verband skryf De Lange die gedigte “Pa”, Pa I” en “Pa II”. By die lees van hierdie tekste blyk dit dat die spreker ’n intense blik op die verlede rig. Deur dié blik verkry die seun insig in die verhouding tussen hom en sy pa en word dit in die gedig weergegee. Die spreker het dus die mag om, sonder die toestemming van die vader, sy insig oor hulle verhouding openbaar te maak. Juis om hierdie rede tree die spreker as voyeur op.

In hoofstuk 6 word die verhouding tussen pa en seun en die rol wat die voyeuristiese blik in dié verhouding speel, ondersoek. Daar word nie net na die verhouding tussen biologiese vader en seun verwys nie, maar ook na die voyeuristiese blik wat die seun op die ‘digterlike’ vader rig. In hierdie verband betrek ek die teorie van Harold Bloom wat handel oor die ang van beïnvloeding. Laastens word “Piromaan” van N.P. Van Wyk Louw en De Lange se gelyknamige gedig met mekaar vergelyk.

# HOOFSTUK 1

## TEORETIESE BEGRONDING

### 1.1 Die voyeurisme binne die sielkunde

Die term *voyeurisme* word in die sielkunde gedefinieer as: “obtaining sexual pleasure from watching an unsuspecting person who is nude, in the act of disrobing, or engaging in sexual intercourse” (Campbell 1981:684). Hierdie definisie word in die meeste sielkundehandleidings op min of meer dieselfde wyse aangebied. In *Abnormal Psychology* word dié definisie egter uitgebrei (Nevid 1994:386):

The chief feature of **voyeurism** is either acting upon or being strongly distressed by recurrent, powerful sexual urges and related fantasies involving watching unsuspecting people, generally strangers, who are undressed, disrobing, or engaging in sexual activity. The purpose of watching, or “peeping”, is to attain sexual excitement. The voyeur does not usually seek sexual activity with the person being observed. [...] The voyeur usually masturbates while watching, or while fantasizing about watching.

Klassifikasie as voyeur berus dus in die sielkunde eerstens daarop dat die waarneming in die geheim geskied en tweedens dat die aard van die blik seksuele plesier verskaf is.

### 1.2 Sigmund Freud

Sigmund Freud (1957a:122) gebruik vier terme om die konsep *instink* te omskryf, naamlik die drang, doel, objek en bron. Met drang bedoel Freud die aanvanklike drif wat die instink aktiveer. Elke instink is dus aktief van aard. Indien daar wel van passiewe instinkte gepraat word, word die passiwiteit van die doel geïmpliseer, eerder as die instink. Die doel van 'n instink is in elke geval die bevrediging daarvan. Die instink impliseer *per se* 'n objek wat gedefinieer kan word as “the thing in regard to which or through which the instinct is able to achieve its aim” (Freud 1957a:122). Die objek verwys nie noodwendig na dit buite die self nie, en kan deel wees van die eie liggaam. Die bron van die instink is die somatiese proses wat óf in 'n orgaan óf in 'n liggaamsdeel voorkom. Die stimulus van dié bron word dus deur die betrokke instink uitgevoer.

Op grond van hierdie vier aspekte van die instink, onderskei Freud (1957a:124) tussen die ego<sup>3</sup>- en seksuele instinkte. Volgens hierdie onderskeid word skopofilie (voyeurisme)<sup>4</sup> as 'n seksuele instink beskou. Freud (1957a:127) skryf voorts dat instinkte dikwels deur 'n omgekeerde proses kan gaan. In dié verband verwys hy na die teenoorgestelde instinkte van sadisme versus masochisme en skopofilie versus ekshibisionisme. Masochisme is dus 'n omgekeerde seksuele instink van sadisme waarin die aktiewe doel om pyn te verskaf, vervang word deur die passiewe doel om pyn te ervaar. Dieselfde geld vir ekshibisionisme: die aktiewe doel om te kyk, word vervang deur die behoefte om na gekyk te word (Freud 1957a:127-128). In teenstelling met ekshibisionisme, is die skopofiliese instink *outo-eroties*, dit wil sê die objek van dié instink is die eie liggaam. Freud (1957a:132) beskou die blik op die self as 'n vroeë en passiewe fase van skopofilie wat as narsissisme geklassifiseer behoort te word. Aktiewe skopofilie, daarteenoor, beweeg weg van narsissisme; die objek lê buite die self. Daarteenoor word daar met die transformasie van sadisme na masochisme teruggekeer na die narsissisme.

Freud (1957a:132) wys verder daarop dat hoewel die objek in die passiewe skopofilie deel van die eie liggaam is, dit nooit die oog is nie. Hy verduidelik as volg (Freud 1957a:132-133):

In the auto-erotic instincts, the part played by the organic source is so decisive that, [...] the form and function of the organ determine the activity or passivity of the instinctual aim.

'n Verdere insiggewende opmerking wat Freud maak, is dat die verandering van die objek die seksuele instinkte verband hou met die transformasie van die liefde na haat. Ten opsigte van die antitese van die liefde en haat, is daar ook die verdere antitese van liefhê en om lief gehê te word (Freud 1957a:133). In die geval van die transformasie van passiewe na aktiewe skopofilie, word die 'om lief gehê te word' vervang deur 'n gevoel van 'liefhê'.

---

<sup>3</sup> Dit is nie duidelik wat Freud met die term *ego-instinkte* bedoel nie. Dit blyk egter dat Freud dié term gebruik om na die nie-libidinale instinkte te verwys. In sy voorwoord skryf James Strachey (vertaler en redakteur van Freud se versamelde werke) dat die ego- en seksuele instinkte op 'n 'obskure' wyse onderskei is (Freud 1957a:115).

<sup>4</sup> Freud verwys deurgaans in sy studies na *skopofilie* en nooit na *voyeurisme* nie. Waar daar in hierdie studie na Freud se siening oor die voyeurisme verwys word, sal die term *skopofilie* gebruik word.

### 1.3 Perversiteit

Voyeurisme word dikwels met perversiteit geassosieer. Laplanche en Pontalis (1968:9) beskou die perversiteit van voyeurisme as “presistence or re-emergence of a component part of sexuality”. En verder: “[it is] a regression to an earlier fixation of libido”. In sy “Three Essays on the Theory of Sexuality” omskryf Freud (1953:149-150) perversiteit as:

sexual activities wich either (a) *extend*, in an anatomical sense, beyond the regions of the body that are designed for sexual union, or (b) *linger* over the intermediate relations to the sexual object which should normally be traversed rapidly on the path towards the final sexual aim.

Freud (1953:156) wys egter daarop dat die seksueel gemotiveerde blik nie noodwendig tot perversiteit lei nie, en dat die vermenging van die visuele en seksuele normaal is aangesien visuele indrukke die mees algemene roete is waarlangs libidinale opwinding verwek word. Verder voer hy aan dat die plesier van kyk wel ’n perversiteit word indien dit eerstens slegs op die genitalieë gerig is en tweedens indien dit gekoppel is aan die oorheersing van die walglike. Hier verwys Freud spesifiek na die skopofiliese handeling.

’n Moontlike rede vir die oorgang van die normale seksuele kyk tot die perverse kyk, waaronder voyeurisme tradisioneel ressorteer, is dat die visuele gebaseer is op ’n instink wat losstaan van die liggaamlike. Of anders gestel: die visuele het geen liggaamlike aanraking nodig om te funksioneer nie, en juis daarom kan dit lei tot ’n oorgebruik daarvan. Daar is met ander woorde in die geval van die visuele meer rede om te kompenseer vir die liggaamlike behoeftes, as met enige ander sintuig. Spearing (1993:5) skryf in die studie *The Medieval Poet as Voyeur*:

This paradoxical nature of sight, as the subtlest and most reliable sense, yet the one that least satisfies the body’s appetite for material possession of its object, is of crucial importance to voyeurism.

In sy “Introductory Lectures” wys Freud op die gevaar daarvan om ’n besliste grens tussen normaal en abnormaal te trek en dat perversiteit nie noodwendig dui op ’n

abnormaliteit nie<sup>5</sup>. Hy (1963:322) skryf: “Some perversion trait or other is seldom absent from the sexual life of normal people”.

#### 1.4 Die voyeurisme in 'n breër konteks

In sy “Three Essays on the Theory of Sexuality” maak Freud (1953:194) 'n opmerking wat vir die studie van die voyeurisme in die letterkunde 'n belangrike implikasie inhou. Die blik van die voyeur is nie noodwendig seksueel, soos dit blyk uit die ‘konvensionele’ definisie binne die sielkunde nie, maar toon 'n sterk verband met die drang na kennis. Freud redeneer dat die mens se instink om kennis te verkry, nie as een van die primêre instinkte geklassifiseer kan word nie, en verder ook nie slegs met seksualiteit gekoppel kan word nie. Wat hy wel aan die hand doen, is dat kennis 'n produk van die individu se latere ontwikkeling is. Freud (1953:194) beskryf hierdie ‘produk’ as volg [my kursivering - TK]:

Its [die kennis-instink - TK] activity corresponds on the one hand to a sublimated manner of obtaining mastery, while on the other it makes use of the *energy of scopophilia*. The instinct for knowledge in children is attracted unexpectedly early to sexual problems and is in fact possibly first aroused by them.

In haar studie oor voyeurisme in die Franse roman, wys Dorothy Kelly (1992:9) daarop dat die kombinasie van die kennis- en sien-instink in al die tekste voorkom wat sy bespreek. Ek wil egter aanvoer dat dié kombinasie nie net in die ‘literêre voyeurisme’ voorkom nie, maar dat die voyeurisme in alle gevalle 'n wyse is waarop kennis opgedoen word. Hier moet 'n onderskeid getref word tussen die motivering en aard van die spesifieke soort voyeurisme. Alhoewel dit die sterk drang van die voyeuristiese aksie is om kennis op te doen, wissel die aard van die handeling aangesien daar verskillende redes vir kennisverwerwing bestaan. Norman Denzin (1995:3) beweer in sy werk wat handel oor die voyeurisme in die film dat die “desire to look” veelvoudig is en kan varieer van die erotiese, politieke, wetenskaplike, mediese, kriminele en persoonlike tot die speurdersblik. Voyeurisme is 'n oordrywing van die drang tot kennisverwerwing, wat Freud (1955a:245) *epistemophilia* noem.

---

<sup>5</sup> Die wyse waarop die hof voyeurisme bestraf, dui daarop dat die gereg voyeurisme as abnormaal beskou: die skuldige word aan verpligte psigo-terapeutiese behandeling onderwerp (Labuschagne 1989:345). Labuschagne (1989:345) lewer egter kritiek op hierdie bestraffing en skryf as volg: “Namate die menslike liggaam sy hedendaagse misterieuse en taboe-karakter verloor, sal die dieper motivering vir die bestaan van onaanvaarbare voyeurisme verdwyn en sal die behoefte aan bestraffing daarvan myns insiens ook wegval”.

Op grond van bogaande teoretisering wil ek aanvoer dat die voyeurisme nie net in die sielkunde nie, maar ook in die algemeen hersien behoort te word. Voyeurisme wys nie net op die afwykende, die abnormale, perverse en erotiese nie. Denzin (1995:1) redeneer tereg dat alle mense as voyeurs optree; vergelyk [my kursivering - TK]:

The postmodern is a visual, cinematic age; it knows itself in part through the reflections that flow from the camera's eye. The voyeur is the iconic, postmodern self. Adrift in a sea of symbols, *we find ourselves, voyeurs all, product of the cinematic gaze.*

Denzin (1995:8) se uitspraak oor die kinematiese blik het betrekking op die filmbedryf<sup>6</sup>. Hy tref 'n vergelyking tussen die kyker in die teater en die individu in die wêreld daarbuite. So ook tref Alfred Hitchcock dié verband wanneer hy sê: "Cinematic society is that twentieth century social formation that knows itself through the cinematic society" (Truffaut 1984:216). Denzin (1995:8) wys verder op die kompleksiteit van die voyeurisme as 'n dubbele en selfs driedubbele refleksie. Op 'n eerste vlak is die kyker 'n voyeur wat 'onwetend' die akteurs 'afloer'. Maar die kyker kan slegs dít afloer wat reeds deur die voyeuristiese aksie van die kamera afgeneem is. Hier is dus sprake van 'n dubbele refleksie. Soms is dit egter die geval - soos in die film *Bedroom Window* - dat die kyker 'n voyeur dophou én terselfdertyd afloer wat die voyeur in die film afloer (Denzin 1995:3). Denzin (1995:8) is verder van mening dat die voyeursaksie in die postmodernisme nog méér gekompliseer word aangesien die kyker nou openlik in die voyeursaksie betrek word.

Met Denzin se gelykstelling van die individu in die wêreld met die kyker in die teater, word die idee geskep dat die mens in alledaagse situasies as voyeur optree. Soos die teaterganger hom- of haarself as voyeur in 'n gemaakte wêreld bevind, tree die individu in die 'realiteit'<sup>7</sup> ook op as voyeur. In beide gevalle staan die individu teenoor 'n wêreld van objekte. Die oog en die blik dien as 'n poging om 'n verhouding te skep tussen die self en die wêreld van objekte.

---

<sup>6</sup> Metz skryf ook oor die voyeuristiese aspek van die filmbedryf. Vergelyk hoofstuk 3.

<sup>7</sup> Die woord 'realiteit' word tussen aanhalingtekens geplaas, aangesien daar in postmoderne terme nie van 'n enkele, objektiewe werklikheid gepraat kan word nie. Die werklikheid is in 'n mate ook gekonstrueer soos 'n teater. Vir argumentsdoeleindes word die woord egter gebruik asof dit na 'n empiriese, objektiewe werklikheid verwys.



Dit is in hierdie lig gesien dat ek dit nodig vind om die konsep *voyeurisme* uit verskeie oorde van die filosofie te bekyk. Vervolgens word daar na die opvattinge van Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan en Michel Foucault<sup>8</sup> verwys. In hierdie bespreking is die doel geensins om 'n volledige weergawe van dié teoretici se teorieë te lewer nie.

## 1.5 'n Filosofiese be-tekening van die fenomeen *voyeurisme*

### 1.5.1 Jean-Paul Sartre

Sartre (1957:252 e.v.) se benadering tot intersubjektiviteit berus op die blik tussen die self en die Ander. Een van die modaliteite van die Ander se teenwoordigheid tot die self berus hiervolgens op die mate van die *object-ness* van die Ander. Die implikasie hiervan is dat die bestaan van die Ander nooit geken kan word nie, maar bloot vermoed kan word. Dit beteken verder dat die Ander vir die self bestaan uit 'n reeks waarskynlikhede. Die begrip wat die individu van die Ander-as-objek vorm, lei egter tot 'n fundamentele begrip van die Ander waarin laasgenoemde tog as teenwoordigheid manifesteer. Want, om dit ten beste in die woorde van Sartre (1957:253) te stel :

if the Other is to be a probable object and not a dream of an object, then his object-ness must of necessity refer not to an original solitude beyond my reach, but to a fundamental connection in which the Other is manifested in some way other than through the knowledge which I have of him.

Die Ander-as-objek verwys dus altyd na *iets*; en dit waarna verwys word, is sowel die grondsteen as die bewys van die waarskynlikheid van die bestaan van die Ander. Tussen die self en die waargenome Ander bestaan daar noodwendig 'n afstand. Dié afstand kom voor as gevolg van die feit dat die wêreld in 'n gedisintegreerde verhouding tot die self staan (Sartre 1957:255). Die wêreld bestaande uit verskillende objekte; dit kan nie as 'n geheel aan die individu voorgehou word nie. Juis om hierdie rede is dít wat in die wêreld voorkom, noodwendig gedisintegreerd. 'n Verdere implikasie hiervan is dat die persepsie van die Ander-as-objek, in soverre dit in sigself as subjek manifesteer en vir die individu blote waarskynlikheid bly, noodwendig met 'n minde-

---

<sup>8</sup> Die volgorde waarin die teorieë aangebied word, is belangrik vir die betoog van hierdie studie. Sartre se opvattinge vorm die grondslag vir die filosofiese besinning oor die voyeurisme aangesien dit handel oor die self se persepsie van die Ander, en omgekeerd. Dit is inderdaad waaroor voyeurisme in beginsel gaan. Na my mening bou Lacan voort op die beginsels van Sartre, maar koppel 'n 'meganiiese' aspek daaraan deur veral die verwysing na die kamera. Foucault se opvattinge plaas die voyeurisme in 'n meer algemene milieu; 'n milieu waarin die loergat-motief 'n totaal ander dimensie aanneem.

re of meerdere mate van afstand te make het. Die individu is egter nie alleen in die waarneming van die gedisintegreerde wêreld nie: ook die Ander staan in 'n bepaalde verhouding tot dié wêreld. Alhoewel die Ander dieselfde objekte waarneem, bly selfs hierdie waarnemings vir die self net 'n waarskynlikheid. Die self kan met ander woorde nooit sekerheid verkry oor die ooreenkoms (al dan nie) van sy of haar persepsies met dié van die Andere nie. Aangesien die individu nie die enigste waarnemer is nie, is die waarneming van die Ander 'n deel van die wêreld wat ongeken bly. Die wêreld word as 't ware gesteel om ook die wêreld van die Ander te word.

Indien die Ander-as-objek egter met betrekking tot die wêreld gedefinieer kan word as die objek wat *sien* wat ek sien, dan impliseer dit dat die Ander-as-subjek in staat is om die self ook te sien. Hier is dus sprake van 'n wedersydse *sien* wat 'n wisselwerking tussen die objek / subjek impliseer, want: “[f]or just as the Other is a probable object for me-as-subject, so I can discover myself in the process of becoming a probable object for only a certain subject” (Sartre 1957:256-257). Dit is as gevolg van hierdie wedersydse blik dat die self nooit as objek tot die Ander kan bestaan nie, en omgekeerd. Daar is met dié blik dus altyd die bewustheid van die Ander-as-objek se teenwoordigheid as uitgestelde subjek.

Die feit dat die self deur die Ander gesien word, is die bevestiging van die feit dat die Ander deur die self gesien word: “‘Being-seen-by-the-Other’ is the truth of ‘seeing-the-Other’ (Sartre 1957:257). Die blik op die Ander is 'n voortdurende proses en alle pogings om hierdie waarneming te vermy, is tevergeefs. Dit gaan hier nie om die werklike oë van die waarnemer nie, maar om die bewustheid dat die self te enigertyd gesien kan word. In die geval waar die self beloer word, is die oë van die loerder slegs die orgaan wat die ‘kyk’ ondersteun. In die geval waar die oë nie sigbaar is nie, is dít waardeur gekyk word, verteenwoordigend daarvan. Waar die self byvoorbeeld deur togetrekte gordyne dopgehou word, verteenwoordig die venster dus die oë.

Dit is die idee van afstand wat die verskil tussen ‘oë’ en ‘die kyk’ daarstel. Die self is sonder enige afstand teenwoordig in die oë van die Ander, maar die oë is verwyder of op 'n afstand van die plek waar die self hom of haar bevind. Die gerigte kyk op die self is ook sonder afstand, maar hou die self terselfdertyd op 'n afstand aangesien “its

immediate presence to me unfolds a distance which removes me from it" (Sartre 1957:258-259).

Verder tref Sartre 'n onderskeid tussen waarneem en die begrip oor 'n waarneming. Om waar te neem, is om te *kyk na*, en om 'n kyk te begryp, beteken nie om die blik-as-objek in die wêreld te begryp nie, maar eerder om bewus te wees van die feit dat jyself waargeneem word. Elke kyk is dus 'n bewusmaking van die self as subjek. Dit geld ook in die geval waar die self afgeloer word. Die self is nie soseer bewus van die loerder as van sy/haar eie weerloosheid nie, meen Sartre (1957:259). Dit gaan dus eerder om die feit dat die self vasgevang is in 'n ruimte waarin dit moontlik is om afgeloer te kan word.

Om te verstaan wat dit beteken om *gesien te word*, is dit nodig om die rolle van afloerder en afgeloerde om te draai: nou is die subjek die voyeur<sup>9</sup> en die Ander-as-objek die waargenomene. Sartre (1957:259) stel dié omgekeerde afloerdery as volg voor:

Let us imagine that moved by jealousy, curiosity, or vice I have just glued my ear to the door and looked through a keyhole. I am alone and on the level of a non-thetic self-consciousness.

Die betekenis van dié aksie is dat daar niks is waarna ek my dade toe kan verwys nie. Of anders gestel: daar is geen wyse waarop ek my dade kan kwalifiseer nie, aangesien my dade ongesiens en ongekend bly. Die self en sy/haar dade word een en gevolglik dra hulle in hulself hul hele regverdiging; die self is 'n volkome eenheid, bewus van die 'dinge' (hetsy objekte, hetsy gebeurtenisse) wat buite die self plaasvind. Dit beteken dat dit wat agter die deur gebeur, is dit wat die self in sy/haar "non-thetic self-consciousness" gewoon net moet waarneem. Sodoende is die deur én die sleutelgat sowel instrument as struikelblok in die kykproses. Die self gebruik dit as middel tot 'n doel, maar tog verhinder dit die self om die hele gesprek te kan hoor en die hele toneel te kan waarneem. Die deur en die sleutelgat bied myns insiens slegs 'n geselekteerde beeld aan die afloerder.

---

<sup>9</sup> Sartre verwys egter nooit direk na die terme *voyeurisme* óf *skopofilie* nie.

Dit is juis vanweë die verandering van die volle beeld, dat die voyeuristiese aksie so 'n intense wyse van kyk is. Sartre (1957:259) skryf:

My attitude [...] has no "outside"; it is a pure process of relating the instrument (the keyhole) to the end to be attained (the spectacle to be seen), a pure mode of losing myself in the world, of causing myself to be drunk in by things as ink is by a blotter [...]. It is the end to be attained which organizes all the moments which precede it.

Die voyeuristiese aksie plaas sowel die waarnemer as die waargenomene in 'n *situasie*. Hierdie *situasie* reflekteer die self se faktisiteit<sup>10</sup>, maar terselfdertyd ook sy/haar vryheid. In die geval van die voyeuristiese *situasie* is die afloerder nie ten volle gedefinieer nie - eerstens aangesien die self nie 'n posisionele bewussyn van sigself is nie en tweedens omdat die self sy/haar eie niksheid (*nothingness*) is (Sartre 1957:260). In die voyeuristiese aksie word die waarnemer wat hy/sy nie is nie. Die self ondermyn en ontsnap van sy/haar bewussyn as subjek én Ander-as-objek.

Die ontsnapping, die niksheid en vrywording word hier gesien in terme van 'n *onreflekerende bewussyn*. Aangesien die ek as voyeur optree, is daar nie 'n weder-sydse 'kyk' ter sprake nie en kan die Ander-as-objek nie die self bewusmaak van sy/haar eie *object-ness* nie. Die onreflekerende bewussyn kom dus neer op die feit dat die self bestaan op die vlak van die omringende objekte in die wêreld; hy/sy word in die voyeuristiese aksie onthef van die eie faktisiteit.

Maar hierdie ontheffing as vryheid hou in der waarheid die vryheid van die Ander in. Die self wat in die *situasie* hom /haarself 'verloor', word inderdaad die eie niksheid met 'n fondasie buite die self. Hierdie ek buite die eie sentrum is niks anders nie as die objek van die Ander. Veronderstel byvoorbeeld die voyeur hoor voetstappe agter hom. Die gevolg sal wees dat hy/sy weer sal terugskuif in sy eie faktisiteit in. Selfs al sou daar geen persoon agter hom/haar wees nie, sal die voyeur nou bewus wees van die moontlikheid van 'n ander persoon. Hierdie bewussyn wys op sy of haar status as *being-for-Others*. Dié vrees om betrap te word, gaan dus daaroor dat die voyeur nie meer in beheer van die situasie is nie. Die verdere implikasie van om betrap te word, is skaamte. Spearing (1993:10-11) voer tereg aan dat die voyeur in 'n uiters weerlose

---

<sup>10</sup> Die woord *faktisiteit* beteken in hierdie konteks die feitlikheid van die self binne 'n spesifieke situasie. Sartre (1957:630) beskryf dié term as volg: "The For-itself's necessary connection with the In-itself, hence with the world and its own past. It is what allows us to say that the For-itself is or exists."

situasie is, besig om die reëls te oortree. Verder is die voyeur dan 'n objek in die oë van 'n ander subjek. In hierdie verband sê Sartre (1957:262):

It is not a feeling of being this or that guilty object but in general of being *an* object; that is, of *recognizing myself* in this degraded, fixed, and dependent being which I am for the Other.

Die 'kyk', of dan die moontlikheid van 'die kyk', plaas die voyeur terug in die wêreld waar hy/sy as die Ander-as-objek bestaan. Indien die voyeur betrap word, word hy of sy geplaas binne die wêreld van objekte: hy of sy is die een wat oor die sleutelgat leun om te loer. Skaamte<sup>11</sup> gaan dus in hierdie geval nie oor die feit dat die voyeur iets verkeerd gedoen het nie, maar eerder oor die feit dat die voyeur nou onderworpe is aan die Ander. Die Ander het dus nou mag oor die betrapte self. Sartre (1957:266) redeneer dat die geheime blik op die Ander die mag van die self bepaal. Wanneer 'n onbetrokke party egter die situasie betree, verloor die self sy/haar mag.

Dit is dus hier waar die vryheid van die Ander ter sprake kom: die self as niksheid word die objek wat die Ander kan waarneem en kan oordeel. Die self word deur die kyk nie net vasgevang in sy/haar faktisiteit nie, maar word terselfdertyd 'n deel van die wêreld wat nooit self geken kan word nie - deel van dié wêreld wat deur die Ander gesteel word. Die mag van 'die kyk' kan as volg gestel word: "He is the one who looks at me and at whom I am not yet looking, the one who delivers me to myself as *unrevealed* but without revealing himself [...]"(Sartre 1957:269).

Dorothy Kelly (1992:225) het myns insiens gelyk as sy Sartre soos volg interpreteer: "As Sartre showed, there always can be another subject to view the first subject as an object". Hierdie Ander interpreteer Kelly dan tereg as die leser. In die 'literêre voyeurisme' is die leser déél van die voyeuristiese handeling en kan daar na dié handeling slegs as 'n voortdurende proses verwys word. Daar is dus geen finale 'voyeur' nie<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Sartre (1957:259; 262) wys op 'n kompleksiteit van emosies wat die voyeuristiese aksie voorafgaan. Jaloesie, nuuskierigheid, verdorwenheid en onsedelike bedoelings speel 'n rol in die drang om die Ander af te loer. Daarteenoor ervaar die self skaamte as hy of sy betrap word.

<sup>12</sup> Vergelyk veral hoofstukke 3 en 4 in hierdie verband.

### 1.5.2 Jacques Lacan

Lacan (1979:74) beskou die blik as een van die vier fundamentele konsepte van die psigoanalise. Die ander drie fundamentele konsepte is die onbewussyn, die drang en die subjek in verhouding tot die Ander. In dié bespreking sal daar slegs op die blik gekonsentreer word, met die skilderkuns as uitgangspunt.

Vir Lacan (1979:74) is daar in eerste instansie 'n verhouding tussen die skilder en die waarnemer. Juis om hierdie rede is daar ook 'n verhouding tussen die skildery en die 'prent' wat die waarnemer in sy kop skeep. Lacan (1979:74) is van mening dat die funksie van sowel die verf van die skilder as die blik van die 'kyker' bepaal word deur dít wat die blik motiveer om plaas te vind. Dié 'geheime' motivering ontvlug voortdurend die greep van die vorm van visie wat deur 'n eie ingesteldheid - "imagining itself as consciousness" - tevrede gehou word (Lacan 1979:74). Anders gestel: deur die narsissistiese aard van die blik as *seeing oneself seeing* word die funksie daarvan vermy.

Lacan (1979:75) voer dan aan dat die ontglippende funksie van die blik op 'n manier teruggevind kan word in die aankyk van die wêreld. Soos Maurice Merleau-Ponty aanvoer (vergelyk hoofstuk 3), meen Lacan dat die mens sigself in 'n situasie bevind waarin hy of sy blootgestel is om gesien te word. Die mens is met ander woorde in 'n alsiende wêreld geworpe. Lacan voer aan dat dieselfde mate van bevrediging van die selfbehepte bewussyn (*seeing oneself seeing*) in die alsiende blik van die wêreld aanwesig is. Dié alsiende aspek vergelyk Lacan (1979:75) dan met die bevrediging van 'n vrou wat weet dat sy aangekyk word, maar op dié voorwaarde dat die kyker haar nie wys dat hy weet sy is bewus van sy blik nie. Die mens bevind sigself verder in 'n wêreld wat, alhoewel alsiende, nie ekshibisionisties is nie. Die wêreld lok dus nie die blik van die subjek uit nie.

In die soeke na 'n definisie van die blik en die motivering daarvan, kan hier voorlopig volstaan word met 'n definisie van Lacan (1979:73):

In our relation to things, in so far as this relation is constituted by the way of vision, and ordered in the figures of representation, something slips, passes, is transmitted, from stage to stage, and is always to some degree eluded in it - that is what we call the gaze.

Lacan (1979:83) spekuleer dat die subjek vanaf die oomblik dat die blik gerig word, probeer om sigself daarby aan te pas. Die subjek word die ‘puntvormige objek’ (*punctiform*): “that point of vanishing being with which the subject confuses his own failure” (Lacan 1979:83). Lacan verduidelik die proses waar die subjek aanpas by die blik, as volg: “From the toils (*rets*), or rays (*rais*), if you prefer, of an iridescence of which I am at first part, I emerge as eye [...] emerging from what I would like to call the function of *seeingness* (*voyure*)” (1979:82). Alhoewel die subjek in die blik verdwyn, bly laasgenoemde onmoontlik om te begryp in soverre dit deel is van die register van objekte wat die subjek begeer. Die blik as objek word om hierdie rede misverstaan deur die subjek. Die verdere implikasie hiervan is moontlik dat die subjek dit regkry om sy of haar eie ‘verdwyning’ te simboliseer in die illusie van die bewussyn van die selfrefleksie – *seeing oneself seeing*. Want in dié bewysyn word die blik as ’t ware uitgelaat. Die blik is dus volgens Lacan die onderdeel van die bewussyn.

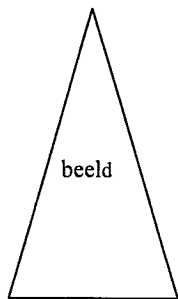
Dit is in die verwysing na die subjek se begeerte na objekte, dat Lacan kritiek lewer teen Sartre se benadering. Die blik, aldus Sartre, is die blik wat die subjek verras, aangesien dit daarmee die subjek uit ’n status van *nothingness* haal en terugplaas in die wêreld van objekte. Verder is Sartre van mening dat die subjek die oë van die Ander-as-objek nie kan raaksien terwyl die blik op eersgenoemde gerig is nie. Wanneer die oë waargeneem word, verdwyn die blik, en andersom. Lacan redeneer egter dat dit nie waar is dat wanneer die subjek onderworpe aan die blik is, dit nie as ’n blik waargeneem word nie. Hy skryf dat die blik - wat Sartre sien as dit wat die subjek in sy eie faktisiteit verras én skaam maak - in der waarheid ‘selfsiende’ is: “[t]he gaze sees itself”(1979:84). In dieselfde paragraaf skryf hy: “the gaze I encounter [...] is not a seen gaze, but a gaze imagined by me in the field of the Other” (1979: 84). Van meer belang vir die argument is egter Lacan se kritiek teen Sartre se voorstelling van iemand wat deur die sleutelgat loer, betrap word en dan in skaamte sy of haar *objectness* in die wêreld besef. Lacan (1979:84) vra homself af of dit in die geval van subjek teenoor subjek is, waar die blik werklik begryp kan word. Die blik onderbreek hier die voyeuristiese aksie, nie omdat dit optree as verraste subjek nie, maar omdat dit die subjek is wat sigself steun in ’n funksie van begeerte. Dit is as gevolg van die feit dat begeerte in die domein van die sigbare gesetel is, dat die begeerte moontlik kan verdwyn.

Wat Sartre volgens Lacan (1979:84-85) nie insien nie, is dat die blik die 'uitlewing' van die begeerte is. Hierdie voordeel van die blik kan alleen maar begryp word in die funksionering van begeerte "by pouring ourselves, as it were, along the veins through which the domain of vision has been integrated into the field of desire" (Lacan 1979:85). Die voyeur tree dus op as verlore in sigself - "I emerging eye" - ter uitoefening van die drang van begeerte: 'n intieme begeerte om te sien. In 'n vraesessie aan Lacan (1979:89) wat handel oor begeerte en die begrip van die blik, antwoord hy opsommenderwys as volg:

If one does not stress the dialectic of desire one does not understand why the gaze of others should disorganize the field of perception. It is because the subject in question is not that of the reflexive consciousness, but that of desire.

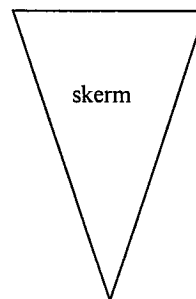
In die begrip van die blik is dit egter noodsaaklik om ook die funksie van die oog in gedagte te hou. Die verhouding van die subjek tot die oog as orgaan is ten nouste verbind met die mens se ervaringe. Lacan (1979:91) stel die volgende driehoekige skema op om die idee van perspektief, wat op dieselfde beginsel as in die skilderkuns berus, te illustreer:

Geometriese Punt



objek

Prent

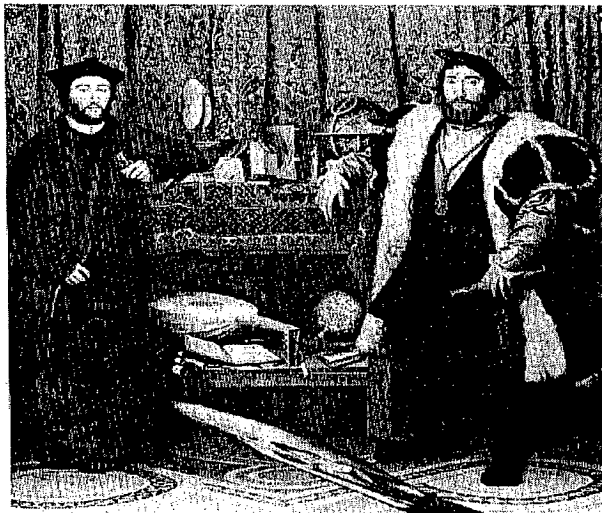


Ligpunt

Dié skema kan deur die volgende voorbeeld lig werp op Lacan (1979:85) se idee van perspektief: Veronderstel jy hou 'n papier voor jou en elke punt van die prent op die papier moet met behulp van denkbeeldige lyne op 'n agtergrond wat skuins afloop (Lacan gebruik die swartbord as voorbeeld), gereproduseer word. 'n Distorsie en vergroting van die lyne van wat perspektief genoem kan word, sal die gevolg hiervan wees. Indien dit wat deel was van die konstruksie weggehaal word, naamlik die beeld wat in die eie gesigsveld geplaas is, sal die indruk wat ek behou, min of meer dieselfde bly.



Visie word georden volgens 'n modus wat algemeen beskou die funksie van beelde genoem kan word. Hierdie funksie word gedefinieer deur 'n punt-vir-punt korrespondensie van die twee eenhede in die ruimte. Dit wat die modus van die beeld in die gesigsveld is, is daarvolgens reduceerbaar tot bogenoemde skema wat 'n mens in staat stel om *anamorphosis* vas te stel: die verhouding van 'n beeld met 'n sekere punt wat die geometriese punt genoem kan word. Lacan (1979:86) sê dan: "Anything that is determined by this method, in which the straight line plays its role of being the path of light, can be called an image." Die metode word in die skilderkuns gebruik; 'n metode wat die wetenskap en kuns verenig. Lacan (1979:86-87) verwys in dié verband na die werke van Hans Holbein (veral die skildery *The Ambassadors*) en Leonardo da Vinci. Die opmerking van Lacan - "In this matter of the visible, everything is a trap" (1979:93) - word op simboliese wyse in Holbein se skildery *The Ambassadors* uitgebeeld. Vergelyk in dié verband *The Ambassadors* (Strong 1976:48)<sup>13</sup>:



Lacan (1979:92) redeneer tereg dat die invoeging van die objek<sup>14</sup> in die voorgrond die vasgevangenskap van die waarnemer simboliseer: "[...] the singular object floating in the foreground, which is there to be looked at, in order to catch, I would almost say, *to catch in its trap*, the observer, that is to say, us". Dit is juis vanweë die andersheid, of eerder onvanpastheid, van die objek in die voorgrond van dié 'konvensionele' skildery, dat die waarnemer in die strik gevang word. Wat die objek is, is oop vir

<sup>13</sup> Strong noem wel die name van die twee ambassadeurs (Jean de Dintville en George de Selve) wat in die skildery uitgebeeld word, maar bly in gebreke om die objek in die voorgrond te interpreteer.

<sup>14</sup> Op die voorblad van Ingrid Winterbach se *Buller se plan* (1999) verskyn dié objek uit *The Ambassadors*.

interpretasie. Is dit 'n skedel wat in die skeef gedraaide objek weerspieël word? Lacan (1979:93) is van mening dat dit 'n verdere illustrasie is van die intekening van die waarnemer in die skildery; die waarnemer as 'letterlike' dooie gevangene. Miran Božovič skryf oor Alfred Hitchcock se *Rear Window* dat daar met 'n foto van 'n motorwedren-ongeluk aan die begin van die film dieselfde effek bereik word as met die skildery van Holbein. Božovič (1992:171) skryf:

As in Holbein's painting, we see in the photograph a singular object which is literally suspended, an object that 'does not fit', that 'sticks out'. Like Holbein's skull, this object is also oblique, extended and slightly blurred; yet Holbein's anamorphic skull can never be seen straight ahead but only from a specific angle - the skull therefore already presupposes the point of view of an insect [...] the blot in Holbein's painting can, from a certain angle, be captured as a death's-head [...].

Die vermoë van die beeld om die waarnemer in 'n strik vas te vang, berus myns insiens op die funksie van die waarneming, naamlik die begeerte. Dit is as gevolg van die begeerte dat die waarnemer so ver sal gaan om as voyeur op te tree. Maar meer nog: in die voyeuristiese uitoefening van die intense begeerte om te sien, word die afloerder vasgevang in die beeld. Die ironie hieraan verbonde is dat die onbewuste waargenome nie alleen in die strik van die voyeur vasgevang word nie; ook die voyeur word vasgevang in die strik van sy of haar eie waarneming. In hoofstuk 3 word daar na die intekening van die voyeur in 'n skildery verwys.

Lacan stel dit dat die waarneming van die oog van lig en reguit lyne afhanklik is. Laasgenoemde, om die beeld (skildery in dié geval) punt-vir-punt op die skerm (swartbord) te trek. Hy voer aan dat alhoewel lig in 'n reguit lyn na die oog kom, dit terselfdertyd straalbrekend, verspreidend en oorvloedig is. Verder vul dit die oog; die oog wat beskryf word as "a sort of bowl - it flows over, too, it necessitates, around the ocular bowl, a whole series of organs, mechanisms, defences" (Lacan 1979:94).

Die blik is hiervolgens altyd 'n spel van lig en donker. Dit is daardie glimp van lig deur die sleutelgat. Maar dit is ook die blik wat die subjek weerhou om deel van die waargenome objek te word, om as 't ware die skerm te word. Die waarnemer is ener syds die 'puntvormige objek' (*punctiform*) wat vanaf die geometriese punt 'n greep op die perspektief kry. Andersyds word die prent in die oog van die waarnemer geskilder. Die dualiteit van die subjek se posisie binne en buite die waargenome objek word

hierin voltrek: die objek is binne die oog van die subjek geskilder, maar die subjek is vanweë die blik nie in die objek self nie.

Dit is myns insiens as gevolg van dié dualiteit dat Lacan na die blik verwys as die simbolisering van die sentrale gebrek aan begeerte. Die visuele - insluitend dus die oog én die blik - tree op as gevolg van 'n begeerte. Aan hierdie begeerte kan egter nooit voldoen word nie, aangesien dit 'n begeerte van die Ander is. Lacan (1979:115) verduidelik as volg:

What we see here, then, is that the gaze operates in a certain descent, a descent of desire, no doubt. But how can we express this? The subject is not completely aware of it - he operates by remote control. Modifying the formula I have of desire as unconsciousness - *man's desire is the desire of the Other* - I would say that it is a question of a sort of desire *on the part of* the Other [...].

Die dialektiek van die oog en die blik berus voorts nie op toeval nie, maar reageer wel op 'n tipe lokaas, as 'n mens dit so kan stel. Wanneer 'n individu byvoorbeeld verlief is, lok hy/sy as 't ware 'n kyk in sy/haar rigting uit. Wat in so 'n geval tot onvolkomendheid lei en dus dui op die gebrek aan begeerte, is dat die ander persoon nooit kan kyk vanaf die plek waarvandaan 'persoon 1' kyk nie. Die omgekeerde is egter ook waar: die individu kan nooit sien wat hy regtig wou sien met die oorspronklike blik nie. Daar is altyd uitgesteldheid ter sprake. Die blik kan nooit werklik voldoen aan die begeerte nie, en dien dus as 'n soort onvoldoende plaasvervangende funksie. Božovič (1992:163) voer in dié verband aan dat die subjek nooit uit sy eie subjektiwiteit kan beweeg nie - "our eye is [...] a darkening room. We can never step out, but are forever entrapped in a room in which we deal with our own retinal images only and never with things themselves [...]". Volgens Božovič is die oog dus die orgaan wat die subjek op illusionêre wyse verbind met objekte. Die oog beklemtoon juis die subjek se faktisiteit.

'n Laaste opmerking oor Lacan se siening van die visuele is dat die blik dikwels as 'n soort kamera werk. Lacan (1979:106) verwys hier spesifiek na die blik van buite en skryf as volg daaroor:

It is through the gaze that I enter light and it is from the gaze that I receive its effects. Hence it comes about that the gaze is the instrument through which light is embodied and through which [...] I am *photo-graphed*.

Weereens word die dubbelsinnigheid van die blik deur hierdie opmerking bevestig. Die blik is naamlik nie net dit wat as geabstraheerde objek in die strik van die waargenome objek vasgevang word nie; die blik vervul self die rol van 'vanger'. In die blik word die momentele beeld van die objek as 't ware verewig deur die blik, soos in 'n foto. In hoofstuk 4, wat handel oor die werk van die fotograaf Robert Mapplethorpe, sal die verwantskap tussen die fotografie en voyeurisme in meer detail bespreek word.

### 1.5.3 Michel Foucault

Die studie van Foucault (1980:146-166) oor die mag van 'die kyk' ("the gaze") is opgeneem in die artikel "The Eye Of Power". Dié artikel verskyn in *Power/Knowledge* en bestaan uit 'n gesprek tussen Foucault, Jean-Pierre Barou en Michelle Perott.

Foucault baseer sy siening van die mag van waarneming grotendeels op die filosofie van ruimte. In hierdie verband verwys hy na die gepubliseerde werk van Jeremy Bentham, getiteld *Panopticon*. In die agtiende eeu was daar 'n groot behoefte aan 'n argitektoniese stelsel wat sentrale visie in hospitale moontlik kon maak. Hierdie behoefte het ook in die geval van tronke gefigureer, en Bentham se koepelgevangenis was 'n alternatiewe voorstel vir 'n tronk.

Die beginsel van dié koepelgevangenis pas Foucault dan toe op die hele sisteem waarbinne die samelewing funksioneer. In beginsel het Bentham se voorstel as volg daar uit gesien: Die gevangenis is in die vorm van 'n ring opgerig. In die middel van die ring is daar 'n toring met groot vensters. Hierdie vensters sit aan die binnegedeelte van die ring. Die buitedeel van die gebou is in verskillende selle verdeel wat elkeen voorsien is van twee vensters: die een wys na die binne-ringgedeelte en die ander na buite. In die bopunt van die toring word 'n toesighouer geplaas.

Wat hierdie voorstel so besonders maak is die feit dat "the principle of the dungeon is reversed; daylight and the overseer's gaze capture the inmate more effectively than darkness, which afforded after all a sort protection" (Foucault 1980:147). Verder is Foucault (1980:147) van mening dat Bentham met hierdie ontwerp nie net 'n spesifieke oplossing in gedagte gehad het nie, dit wil sê vir 'n hospitaal, tronk, of selfs

'n skool nie, maar 'n aanpasbare ontwerp - 'n ontwerp wat geïmplimenteer kan word in die effektiewe uitoefening van mag.

Foucault (1980:148) konstateer dat 'n groot deel aan mag in die argitektuur gekoppel kan word. Aan die begin van die agtiende eeu was die ontwerp van kerke en paleise die gevolg van 'n behoefte om uitdrukking aan mag te gee. Hierdie mag verander egter teen die einde van die agtiende eeu om plek te maak vir meer politiek-ekonomiese kwessies. Sodoende is die argitektuur ook deur dié behoeftes beïnvloed. Die humanisme, die Franse Revolusie, die wegbreek van die dogmatiese kerkreëls en die Verligting - dít alles dra by tot die bewuswording van politieke en ekonomiese vraagstukke. In dié tydperk was daar 'n sterk behoefte aan die vervanging van die donkere, die Middeleeuse, deur 'n transparante samelewing. Die koepelgevangenis kan dus gesien word as 'n uitdrukking van hierdie behoefte. Foucault (1980:152) sê hieroor: "It was the dream that each individual [...] might be able to see the whole of society." Deur die ontwerp van die koepelgevangenis volg Bentham die droom van die Franse Revolusie: die daarstelling van 'n eenheid wat gebou word rondom die idee van sigbaarheid en sentrale beheer.

Dit is duidelik dat Foucault se siening van die blik onlosmaaklik verbind is met mag en politiek - "[a] form of power whose main instance is that of opinion will refuse to tolerate areas of darkness" (1980:154). Dit gaan verder om 'n soort onmiddellike, kollektiewe en anonieme blik wat van die staanspoor af daarop uit is om te domineer en te beheer.

Waar spreekwoordelike mure die individu eers kon beskerm, is daar nou geen beskerming nie. Die individu is uitgelewer aan die anonieme, kollektiewe en onmiddellike blik. Barou (Foucault 1980:156) maak in die gesprek met Foucault die opmerking dat "neither the watcher or the watched, can escape". Die samelewing word dus die kollektiewe voyeur wat die individu as 't ware terroriseer. Perrot (Foucault 1980:161) verwys dan ook na die "penetrative power of the gaze". Alhoewel hier nie sprake is van 'n sleutelgatmotief nie, maak die verligtheid en oopgesteldheid van die samelewing 'n voyeuristiese aksie moontlik. Dieselfde mate van geheimsinnigheid en privaatheidskending wat ter sprake is in die 'tradisionele' voyeuraksie, is ook in dié situasie van toepassing.

## 1.6 Slot

Uit die teorieë van Sartre, Lacan en Foucault blyk dit dat die blik nie ontsnap kan word nie. Sartre sien die subjek in verhouding tot die Ander-as-objek waar die blik voortdurend die mens se synstatus definieer. Volgens Lacan is die mens geworpe in 'n alsiende wêreld. Foucault redeneer dat die strukture van die moderne samelewing só ontwerp is dat die kollektiewe blik oral teenwoordig is. Die voyeuraksie is verskuil in die mees alledaagse en gesofistikeerde aksies: van die televisie, die flik, koerante, versteekte kameras in winkelsentrums tot die polisie (Denzin 1995:47). Irna van Zyl (1994:152) skryf byvoorbeeld oor die openbaarmaking van private inligting aangaande bekende figure in die media: "Die era van slaapkamergeheime op die voorblad het dalk te doen met die tyd waarin ons leef. Dit is 'n tyd van groter voyeurisme, soos wat ons duidelik in rolprente sien." Verder skryf sy dat die joernalistiek maar net nog 'n medium is waarmee geloer word (Van Zyl 1994:153).

Voyeurisme impliseer dus lankal nie meer net die handeling van 'n perverse afloerder nie, maar soos Denzin (1995:2) aanvoer:

[It] [voyeurisme - TK] becomes a metaphor for the knowing eye who sees through the fabricated structures of truth that a society presents to itself".

Die alsiende oog is dus nie net in die samelewing teenwoordig nie, maar figureer uiteindelik ook in die letterkunde. In hoofstuk 2 sal daar aandag gegee word aan De Lange-tekste waarin die 'konvensionele' voyeurisme aan bod kom, ter voorbereiding van 'n bespreking van voorbeelde van 'andersoortige' voyeurismes.

## HOOFSTUK 2

### “BEGIN MET ’N WENS, ’N VOYEURISTIESE WENS”. VOYEURISME EN DIE HOMOËROTIEK

#### 2.1 Inleidend

Norman Denzin (1995:1) het volgens my gelyk as hy aanvoer dat die voyeurisme in alle vorme in die samelewing aanwesig is en dat almal op ’n sekere wyse as voyeurs optree. In hierdie studie word daar aan verskeie aspekte van die voyeurisme aandag bestee soos wat dit voorkom in die werk van Johann de Lange. In elke geval word ’n hoofstuk afgestaan om ’n bepaalde aspek van die voyeurisme te bespreek. Hierdeur word juis ’n poging aangewend om die diversiteit van die fenomeen *voyeurisme* aan te toon.

Dit is bykans onvermydelik om so ’n studie te begin met ’n bespreking van die ‘tradisionele’ voyeurisme. Die aanhalingstekens word hier gebruik om te wys op dié vorm van voyeurisme soos wat dit omskryf word in die sielkunde, naamlik die seksueel gebaseerde voyeurisme. Alhoewel die voorbeelde in die hieropvolgende hoofstukke almal seksueel van aard is (hetsy implisiet of eksplisiet), word daar in elke geval ’n ander aspek as slegs die seksuele aspek van die voyeurisme aan bod gestel word. In hierdie hoofstuk word daar uitsluitlik op die seksuele aspek van voyeurisme gekonsentreer.

#### 2.2 Manifestasies van die ‘vreemde liefde’

Wanneer daar oor die poësie van Johann de Lange geskryf word, is dit nodig om ook oor die manifestasies van die gay liefde in die Afrikaanse letterkunde te besin. Vrae wat in dié diskoers nie ongevraag kan bly nie, is: wat is ’n gay gedig? Wanneer kwalifiseer die tema van ’n gedig as homoëroties? Wanneer die inhoud van die gedig daarop dui, of word dit outomaties bepaal deur die seksuele voorkeur van die betrokke skrywer?

In ’n artikel getiteld “Gay skrywers en die letterkunde” neem De Lange deel aan dié gesprek. Hy wys op die eertydse eng siening: “Tradisioneel beskou, was ’n gedig gay as hy gefokus het op die seksdaad of seksuele aantrekking tussen twee mans” (De

Lange 1989:38). Hy (1989:38) lewer voorts kritiek op die beskouing van gay skrywers se werk as uitsluitlik homoëroties van aard:

[...] 'n gedig kan tog nie 'n geslagsvoorkeur hê nie [...] maar die digter kan wel [...] Seksualiteit is net een faset van menswees, en nie die alfa en omega daarvan nie. Heteroseksuele poësie is tog nie uitsluitlik gemoeid met die seksuele nie.

Joan Hambidge sê in 'n onderhoud met Etienne Britz (1989:3) dat die gay tema openhartigheid eis om as poëtiese tema te slaag. Sy voer ook aan, soos De Lange, dat haar poësie eerlik is oor haar gay gevoelens, maar nie behep is daarmee nie (Britz 1989:3) Hambidge (Britz 1989:3) beweer dan dat die homoseksueel eerder in sy/haar persoonlike hoedanigheid 'n politieke verantwoordelikheid as skrywer het. In hierdie verband skryf De Lange (1990a:11) in *Beeld*:

Die skryf van 'n gay teks is ook 'n politieke daad, potensieel subversief en bevrydend. Dit bevestig die bestaan van 'n groep en verduursaam hul ontberings, dwing die gemeenskap om kennis te neem.

De Lange (1990:11) redeneer verder dat die skryf van gay poësie 'n wyse is om die homoseksueel se “seksualiteit onbevange en ten volle te verken”. Hierdie skrywe behels dus 'n doelbewuste omverwerping van die heteroseksuele wette wat as ‘normaal en natuurlik’ beskou word. In hierdie verband meen Troiden (1988:124) dat die Westerse konseptualisering van homoseksualiteit die afgelope dekades radikale transformasie ondergaan het. Hy wys op die diskriminerende wyse waarop daar vroeër na homoseksualiteit verwys is as sonde, siekte en 'n bedreiging vir die gesondheid. Ook Adam (1987:73) skryf oor die onderdrukking van homoseksueles:

Both women and gay people have long been taught to ‘know their place’, to keep silent before their ‘superiors’, and to believe themselves unworthy of the rights and privileges of men and heterosexuals.

Die skryf van die gay gedig is dus soos Caren Stander in haar artikel “Gay poësie in Afrikaans” aanvoer, 'n rewolusionêre handeling; 'n handeling waarin die homoseksuele bevry word van die onderdrukking van die heterosekuele wette (Standar 1993:13). De Lange (1990b:5) stel in 'n ander artikel voor dat die gay tema losgeskryf word van skuld en dat 'n positiewe alternatief vir al die heteroseksuele stereotipes geskep word. Alhoewel die gay digter homself dus as 't ware moes losskryf van die heteroseksuele skrywing, en daar 'n omverwerping van die ‘normaliteite’ plaasgevind het, wil ek met Stander (1993:13) saamstem dat dit onrealisties sou wees om gay en straight poësie as twee tipes poësie te sien. Dié diskoers is te ingewikkeld om sonder meer te aanvaar dat gay poësie die teenpool van straight poësie is. Daar bestaan ook



geen klinkklare antwoord op die vraag of 'n gedig waarin die 'normale' menslike belewenis aan bod gestel word, steeds as gay getipeer behoort te word, slegs omdat die skrywer homoseksueel is nie. Dit is egter nie my bedoeling om dieper in hierdie diskoers in te gaan nie, maar om slegs die aandag op die kompleksiteit daarvan te vestig.

### 2.3 Voorkoms van *voyeurisme* in De Lange se oeuvre

In die poëtiese oeuvre van De Lange bestaande uit die bundels *Akwarelle van die dors* (1982), *Waterwoestyn* (1984), *Snel grys fantoom* (1986), *Wordende naak* (1990), *Nagsweet* (1991), *Vleiswond* (1993) en *Wat sag is vergaan* (1995), word daar in totaal **sestien** keer na die term *voyeurisme* verwys. Die term self word **twee** keer eksplisiet gebruik. Vergelyk onderskeidelik De Lange (1982: 46) en (1993: 85) [my kursivering - TK]:

Jou blik het my klaar opgesom  
vir wat ek is: *geleentheidsvoyeur*

En:

'n *Voyeuristiese* wens,  
die begeerte na  
'n begeerlike liggaam

Die woord 'loergat', wat die voyeursaksie impliseer, kom in **twee** gedigtitels voor: "Loergat" (1991:29) en "Portret van myself by 'n loergat" (1993:16). Verder figureer dié woord in **vyf** gedigte: "Cruise I" (1991:66), "Orpheus in die middestad" (1991:72), "Nagbesoeker" (1991:85), "Kommunie I" (1993:14) en "Rent" (1993:87). "Gaattie" as ekwivalent van "loergat" word ook in **een** geval gebruik; vergelyk die volgende twee reëls uit "Beeld-kyk" (1982:53):

dié gaatjie, die gáátjie  
gee jou daardie kyk,

In 'n **enkele** geval word die woord "koekeloer" gebruik om ook na 'n vorm van die voyeurisme te verwys - vergelyk 'n gedeelte uit die aanvangsgedig in *Wat sag is vergaan* (1995:11):

Wat nog skeel  
is die mens wat soetoog en wulps  
en naak dit alles uit hom droom,  
hom neervly  
langs die leeu wat koekeloer -

In **een** geval verwys die spreker indirek na homself as voyeur, deurdat hy homself 'n loerder noem (1993:88):

Ek was 'n struikrower tussen struie,  
'n loerder deur die luie,

Vergelyk ook die aanvangsreël van “Kamermaat” (1991:42): “Ek’t hom spits-oog afgeloer”.

Voyeurisme word verder **twee** keer geïmpliseer. In die eerste geval tref die leser die dubbelsinnigheid van oog en fallus aan. Die weerloosheid en ontblotendheid van die “nat oog” sluit verder aan by die suggestie wat gelaat word dat seks dodelike gevolge kan inhou. Vergelyk “Cruise III” (1991:68):

Een met die verlange van 'n medeprisonier  
het 'n gat geboor deur die harde muur

waardeer nou 'n nat oog gitswart staar:  
knipperloos, sidderstil, wondbaar.

In die gedig “Handewerk” (1995:35) word daar as volg verwys na die ‘instrument’ van die voyeur, naamlik die loergat:

Een middag was hy daar:  
in die middel van die muur,  
kwalik groter as 'n spyker-  
kop, 'n spil om deur te gluur

Ook in “Blaarmaan” (1982:25) funksioneer die “ek” as voyeur:

en ek, getuie van dié donkerspel,  
was 'n oomblik saam alleen gewees.

Die oorgrote meerderheid voorbeelde van die voyeurisme kom voor in die twee bundels *Nagsweet* (1991) en *Vleiswond* (1993). De Lange versterk dié tema in *Nagsweet* deur die gebruik van die volgende aanhaling van W.H. Auden (1991:13):

Loneliness waited  
For Reality  
To come through the glory hole.

## 2.4 Wensbegeerte: Woord word vlees

Die verskynsel van die voyeurisme in De Lange se oeuvre wat inklusief met die seksuele verband hou, ressorteer onder die homoërotiese, soos reeds genoem. In

“Wensbegeerte” (1993:85) stel die spreker die homoseksuele liefde onomwonde voor as “[d]ie wens van ’n man vir ’n man”:

### WENSBEGEERTE

Begin met ’n wens.  
 Die wens van ’n man  
 vir ’n man.  
 ’n Voyeuristiese wens,  
 die begeerte na  
 ’n begeerlike liggaam  
 sonder siel.  
 Beskou die lou vel,  
 elke soepel kontoer,  
 as die reine  
 waarheid self.  
 ’n Waarheid  
 sonder diepte,  
 sonder beloftes.  
 ’n Beeld  
 om te aanbid  
 en ná die oomblik  
 van aanbidding  
 te vervang  
 met ’n volgende.  
 Nóg ’n gesig,  
 nóg ’n oomblik  
 van totale toewyding.

Kyk in die spieël:  
 dáár is die beeld  
 van vlees,  
 jou ondergang,  
 die lemma van begeerte.

Die homoseksuele wens wys in hierdie geval op die begeerte na slegs die liggaamlike; “die begeerte na / ’n begeerlike liggaam / sonder siel.” Dié wens word geïntensiveer deurdat dit ook “’n [v]oyeuristiese wens” is. Die spreker wil die minnaar intens begeer deur hom ewe intens te beloer. In die sewende reël sê die spreker dan ook: “*Beskou die lou vel, / elke soepel kontoer,*” [my kursivering - TK]. Dít wat die spreker as voyeur waarneem, vorm “’n [b]eeld / om te aanbid”. Die intensiteit van die voyeursoog wat in “Cruise III” (1991:68) met die woord “knipperloos” en in “Beeld-kyk” (1982:53) as “ooglidloos” beklemtoon word, word in “Wensbegeerte” oorgedra

op die intense seksuele begeerte: “sonder siel”, sonder diepte” en “sonder beloftes”. Die openhartigheid waarmee die spreker sy begeerte bely, skep die indruk van ’n soort naakte waarheid. Die selfaanspreking en instruksiekarakter in die vers onderstreep verder hierdie belydenis; die ek spreek homself aan om te *[b]egin* met ’n wens, die lou vel te *beskou*, en te *[k]yk* in die spieël [my kursivering - TK].

Dié belydenis skep ’n waarheid wat as ’t ware ’n geloof vorm waarin “aanbidding” en “totale toewyding” ’n rol speel. Hierdie waarheid is egter ironies, aangesien dit bloot momenteel van aard is en na elke oomblik vervang moet word. Met die herhaling van “oomblik” word die vervangbaarheid van die minnaar benadruk.

Die wit tussen die twee strofes kan beskou word as ’n verstegniese ondersteuning van ’n wending in die gedig. In die laaste strofe word die narsissistiese kenmerk van voyeurisme gesuggereer:

Kyk in die spieël:  
dàár is die beeld van vlees,

Die voyeursaksie is tweeledig van aard: die afloer van die Ander impliseer meestal ook die voyeur se kyk na en inkyk in die self. Dit is dus ’n introspektiewe blik wat dikwels lei tot narsissisme. In dié reëls vind die leser ’n mate van selfbeheptheid en selfs die bewondering van die eie liggaam. Volgens Freud is daar ’n nou verband tussen die narsissisme en die voyeurisme. Die spreker is dus in eerste instansie die voyeur van sy eie liggaam. Dié teorie van Freud kan egter verruim word aangesien die spreker nie net sy eie liggaam beloer nie, maar ook inkyk in die eie psige. In aansluiting hierby redeneer dat die blik in sigself narsissisties is: “seeing oneself seeing”<sup>15</sup>.

Die konfrontasie met die self is verder ’n konfrontasie met die eie begeerte. Geensins anders as in “Cruise III” nie, lei die spreker se besef van sy seksuele begeerte tot die besef van die gevare van seks. Verder kan die eerlike, byna gestroopte gedig gesien word as die voorlopige produk van selfkonfrontasie. Die vers word ’n soort getuie, as ’t ware ’n lemma, van die eie begeerte. Die gedig is ’n voorlopige produk, aangesien die seksuele ervaring en die besef daarvan telkens oorgeskryf word. Die idee van

---

<sup>15</sup> Vergelyk ook Merleau-Ponty in dié verband (hoofstuk 3).

vervangbaarheid strek dus ook deur tot die vervangbaarheid van die opgetekende ervaring, dit wil sê die gedig.

Deur die omskrywing van die woord of konsep *begeerte* word die gedig as 't ware beliggaam. “Lemma” word gedefinieer as 'n titelwoord of trefwoord in 'n naslaanwerk met 'n definisie daarby (HAT). Die gedig “Wensbegeerte” is uiteindelik dus die lemma of trefwoorde van begeerte. Verder is die teks 'n beeld; 'n beeld van die naakte, manlike liggaam. Die onmiddellikheid waarmee dié beeld in die gedig opgeroep word, is 'n soort profanering van Pilatus se woorde in Joh 19:5: “Ecce homo!”, “Kyk, die mens!”.

Omdat die woord “lem” deel vorm van die woord “lemma”, kan die implikasie wees dat die wensbegeerte gevaarlik kan wees of 'n destruktiewe potensiaal het, snydend soos die lem van 'n mes of 'n swaard. Die lemma van begeerte kan dus ook beteken: die lem van begeerte. Laasgenoemde wys egter nie net op die ondergang van die self nie; ook die gedig funksioneer as 'n lem. Die vers probeer tot die kern van die beeld (dus ook die begeerte) deurdring, maar slaag nie daarin nie. Te wyte aan die ontoereikendheid van taal, bly die teks:

'n Beeld  
om te aanbid  
en ná die oomblik  
van aanbidding  
te vervang  
met 'n volgende.

## **2.5 Rent: Om jou deur 'n loergat te hê**

Dit blyk uit heelparty gedigte uit De Lange se oeuvre dat die spreker juis 'n loergat soek waardeur die minnaar waargeneem kan word. Die spreker soek dus na 'n afstand tussen homself en die minnaar en juis om hierdie rede is die spel van die voyeurisme 'n geskikte uitweg: die voyeurisme impliseer afstand. Hierdie afstand is egter ambivalent van aard. Soos Sartre (1957:258) dit stel, is daar enersyds in die wedersydse blik tussen die self en die Ander-as-objek noodwendig 'n mate van afstand betrokke. In die voyeuristiese handeling is daar dus ook afstand betrokke tussen die self en die Ander. Andersyds is die voyeuristiese blik intenser en die voyeur word as 't ware déél van die beeld wat hy beloer. Die afwesigheid van die wedersydse blik, die blik van die

Ander, dra verder ook by tot die intiemer kyk van die voyeur. Vergelyk hoe hierdie afstand in die gedig “Rent” (1993:87) funksioneer:

## RENT

Die afgetrokke uitdrukking  
 is tipies van Tobie.  
 Geen virgin nie. Rustig,  
 byna tegemoetkomend, gaaf.  
 Trek uit soos ’n ingewyde:  
 geen teken van self-  
 bewustheid nie. Sit wyds-  
 been op ’n kroegstoeltjie  
 terwyl ek hom afsuig.  
 Gaan stort. ’n Rent-piece  
 met Boy Scout-maniere.  
 Gebruik deodorant ruim-  
 skoots, en kruieseep.  
 Droog energiek af. Vars  
 uit die swembad  
 ruik sy vel effe  
 na chloor. Pas  
 uit die sauna  
 laat proe hy jou  
 soel sy ware lyf -  
 sweet, subtiel sout.  
 Praat nooit oor homself.  
 Middelklas oor geld,  
 betaling: aanvaar  
 eerder geskenke.  
 Leen selfs nie  
 die geringste bedrag.  
 Die perfekte manier  
 om hom te hê  
 sal deur ’n loergat wees,  
 want hy gee niks meer  
 as sy penis prys.  
 Soms lyk hy onwerklik,  
 soos ’n hologram,  
 koel, kompleet.

Byna goddelik.

Wat opval in dié gedig is die mate waarin ironie ’n fokus plaas op die veelkantigheid van die voyeurisme. Die beskrywing van die “[r]ent-piece” Tobie skep die indruk dat

die spreker reeds as voyeur optree, nog voordat hy hom deur 'n loergat kan hê<sup>16</sup>. Die eksakte, selfs telegrammatiese weergawe van sy waarneming motiveer hierdie indruk. Die spreker het geen ander opsie nie as om dit wat hy van Tobie wil weet - anders as die fisiese - af te loer: "want hy gee niks meer / as sy penis prys". Die voyeursaksie geskied egter nie soos normaalweg nie, aangesien die spreker Tobie *in* sy teenwoordigheid afloer. Of anders gestel: daar is geen fisiese afstand of geheime handeling daarby betrokke nie. Die ironie is egter dat die spreker weinig van Tobie weet of *sien*, al is hy fisies naby aan hom. Dit is moontlik om hierdie rede dat die spreker ook sê dat dit beter sal wees om Tobie deur 'n loergat te "hê", omdat hy dan waarskynlik méér sou kon waarneem én besit. Deur die loergat sou Tobie in die onmiddellikheid van die self geplaas kon word. Hoewel die loergat dus fisiese afstand tussen Tobie en die spreker tot gevolg sou hê, sou laasgenoemde se geheime blik dié afstand ophef.

Tobie is die 'rent-piece', maar tog is hy in beheer. Tobie laat toe dat hy bekyk word, maar bly self afsydig. Die plesier van kyk kan dus nie anders as deur die loergat plaasvind nie. Lacan (1979:115) se opvatting oor die blik en begeerte is hier van toepassing. Die spreker wil die Ander afloer om inderdaad aan 'n begeerte te voldoen. Hierdie begeerte kan volgens Lacan nooit verwesenlik word nie; die blik is hier volgens die simbolisering van die sentrale gebrek aan begeerte (Lacan 1979:115). Hoewel die spreker plesier sal ervaar om Tobie "deur die loergat te hê", sal daar dus nie volkome voldoen kan word aan sy begeerte nie<sup>17</sup>.

Die reuk- en smaaksinservaringe word vooropgestel in die gedig; vergelyk die verwysings na deodorant, kruieseep, die vel wat na chloor ruik, en die proe van Tobie se ware lyfswaas. Indien die visuele - die kyk - betrek word, gaan dit gepaard met die smagting om te besit. Die spreker sê dan ook [my kursivering - TK]:

Die perfekte manier  
om hom te hê  
sal deur 'n loergat wees,

---

<sup>16</sup> Dit is interessant dat De Lange min of meer dieselfde woorde in "Nagbesoeker" (1991:85) gebruik: "[...] Die perfekte manier/ om hom te hê, sal deur // 'n loergat wees, want hy gee / niks meer prys as sy geslag."

<sup>17</sup> In teenstelling met Lacan, skryf Sartre dat plesier die dood en mislukking van begeerte is – "It is the death of desire because it is not only its fulfillment but its limit and its end" (Sartre 1957:397).

Die spreker wil dus vir Tobie ondergeskik maak, deur hom deur die (“n”) loergat - die anus - te “hê”. Enersyds wil die waarnemer Tobie oorwin deur hom in die geheim waar te neem; andersyds wil hy Tobie deur seks ondergeskik maak.

Die metafoor van die loergat word dikwels in die poësie van De Lange uitgebrei om ook die betekenisonderskeiding van die anus in te sluit. Sodoende word die homoërotiek en voyeurisme in verband met mekaar gebring. Vergelyk die gedig “Loergat” (1991:29):

### LOERGAT

Die loergat is ’n judasoog,  
sê nooit: *ek’s eensaam*, of *het lief*,  
wys lies of lul, die skaam bruin oog,  
’n mond wat rond pleit: *Asseblief* -

In dié geval word die sleutelgat - oftewel die loergat - ook as judasoog voorgestel. Hierdeur verkry die loergat ’n assosiasie wat herleibaar is na die Bybelse Judas Iskariot. In gebruikstaal wys Judas op ’n verraaier; ’n huigelaar. Naasverwante woorde soos ‘Judasgesig’, ‘Judaskus’ en ‘Judasloon’ hou verband met valsheid en verraaderlikheid. Ook ‘Judusbok’ word in die HAT verklaar as voorbok by die slagpale wat by die hek omspring sodra hy al die slagvee binnegelei het. By die lees van “Loergat” sou die afleiding gemaak kon word dat die voyeur ’n verraaier is en dat die loergat dus as instrument van verraad dien. In *Brewer’s Dictionary of Phrase and Fable* word daar ook verwys na *Judas slits* as: “The peep-holes in a prison door which the guard uncovers to check up on the prisoners.” Die verband tussen die loergat en die judasoog van ’n tronkdeur word ook elders in De Lange se oeuvre geaktiveer. Vergelyk byvoorbeeld strofe 8 uit “Cruise III” (1991:68-69):

Een met die verlange van ’n medeprisonier  
het ’n gat geboor deur die harde muur

In strofes 12 en 13 word die leser ook as medeprisonier geïmpliseer:

In sy sel, of hy kniel of staan, hoe naak  
hy hom aanbied of ontbloot: dit raak

my wat dieselfde straf uitdien, die kyker.  
Ons is albei hierdeur ryker.



Die tipografie van “Rent” dra by tot die idee van ’n loergat. Die gedig as ’n lang, reguit ‘strook’ roep Lacan se opvatting oor die waarneming op. Lacan stel die waarnemer voor as ’n soort ‘puntvormige objek’ (*punctiform*) wat vanaf ’n bepaalde geometriese punt die objek waarneem en ’n beeld daarvan in die oog skilder. Hoewel lig in ’n reguit lyn na die oog kom, is dit straalbrekend en -verspreidend. Dit is in hierdie verband gesien dat die gedig ook voorgestel word as ’n hologram. Laasgenoemde word in die *Verklarende Afrikaanse woordeboek* omskryf as ’n driedimensionele beeld wat gevorm word deur die interferensie van ligstrale [my kursivering - TK]. “Rent” is dus, soos “Wensbegeerte”, ’n beeld - “koel, kompleet”. Die stamwoord *holos* beteken ‘geheel’, ‘onverdeeld’; *gram* beteken “iets wat geskryf is; tekening” (*Verklarende Afrikaanse woordeboek*). Die gedig word nie net voorgestel as ligstraal nie, maar ook as hologram; as ’n opgetekende geheelbeeld. “Rent” sowel as “Wensbegeerte” is uiteindelik metapoëtiese gedigte wat die manlike liggaam in versvorm wil beliggaam en verbeeld.

In hierdie hoofstuk is die voyeurisme en die homoërotiek met mekaar in verband gebring. In hoofstuk 3 word die voyeurisme en die skilderkuns bespreek. Die primêre teks is “Olympia” (1982:46), ’n gedig wat De Lange na aanleiding van die gelyknamige skildery van Edouard Manet geskryf het.

## HOOFSTUK 3

### DIE SKILDERY LOER TERUG. VOYEURISME EN DIE SKILDERKUNS

#### 3.1 Inleidend

Die oorkoepelende doelstelling van hierdie hoofstuk is om die voyeurisme in terme van die skilderkuns in die gedig “Olympia” te ondersoek. Dit gaan dus primêr hier oor die transformasie van die skildery tot die gedig, en die implikasies daarvan. Eerstens word daar op die verhouding tussen skilder en wêreld gelet deur te verwys na die teorie van Maurice Merleau-Ponty. Tweedens sal die *Olympia*-skildery sowel as die gegewens rondom Manet se parodiëring van Titiaan se *Venus of Urbino* betrek word. Voorts sal die problematiek van die kunswerk as enkele besitting van die kunstenaar aangespreek word, asook die rol wat die kunstenaar as voyeur vertolk in die parodiëring van ’n kunswerk. Derdens word De Lange se “Olympia” onder die loep geneem; hier sal daar veral op die fallosentriese kyk van die spreker gewys word. Die spreker as voyeur en die omgekeerde voyeuristiese blik tussen spreker en persoonasie in die skildery is verdere aspekte wat aan bod kom. Die implikasie van so ’n wedydse kyk het die vervaging van grense tot gevolg: die spreker word deel van die skildery-werklikheid. Uiteindelik is die leser die “laaste” voyeur wat skildery én gedig be-loer én be-teken. Die lees en interpretasie van die gedig is dus in sigself ook ’n voyeursaksie.

#### 3.2 Maurice Merleau-Ponty: Die wêreld deur die oë van ’n skildery

Maurice Merleau-Ponty se opvattinge vind aansluiting by Lacan se idee dat die funksie van die blik op ’n manier teruggevind kan word in die blik op die wêreld.

Merleau-Ponty (1964:159) gaan van dié standpunt uit dat dit onmoontlik is om die wêreld as ’n absolute, ’n objek X, van ons operasionele denke te sien. Die wêreld is nie dít wat deur wetenskap in totaliteit in ’n laboratorium betrag kan word nie. Daar moet veel eerder wegbeweeg word van so ’n absoluut kunsmatige blik op die wêreld en teruggekeer word na ’n persepsie waarin daar na die “there is” van die wêreld gekyk word. Merleau-Ponty (1964:160) beskryf hierdie ‘kyk’ ten beste as ’n terugbeweeg:

to the site, the soil of the sensible and opened world such as it is in our life and for our body - not that possible body which we may legitimately think of as an information machine but that actual body I call mine, this sentinel standing quietly at the command of my words and my acts.

Daar gaan juis betekenis verlore deur 'n vooropgestelde wetenskaplike blik op die wêreld. Deur die terugkeer na die "there is" van die wêreld, kan dié betekenis herwin word.

Merleau-Ponty (1964:161) redeneer dat kuns, en dan meer spesifiek die skilderkuns, 'n wyse is waarop daar na die voller betekenis van die wêreld teruggekeer kan word. Die rede hiervoor is dat die skilder nie die "watchwords of knowledge and action" nodig het om na die wêreld te kyk nie; die skilder hoef nie dit wat hy sien, op 'n seker manier te takseer nie. Die basiese tegniek van die skilder is om die wêreld te ontdek deur dit wat hy waarneem.

Die waarneming van die wêreld soos wat dit is, is in werklikheid voyeuristies<sup>18</sup> van aard. Om die wêreld te skilder sonder om die synde daarvan te versteur, impliseer 'n blik waarvan die wêreld onbewus is. Dié blik bestaan egter nie net uit die eenvoudige proses van kyk en skilder nie. Die skilder neem sy liggaam as 't ware saam in hierdie proses. Merleau-Ponty (1964:162) sê "[i]t is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings". Die beweeglike liggaam maak egter 'n verskil in dié sigbare wêreld: daar kan alleen maar waargeneem word wat binne bereik van die liggaam is. Alles wat sigbaar is, is per definisie binne my bereik. Sodoende vorm die visuele en die liggaam 'n verweefde eenheid.

Die wonder van hierdie eenheid is egter dat die liggaam 'n wêreld kan waarneem waaraan dit behoort, maar waarvan dit nie in sigself deel is nie. Of om dit beter in Merleau-Ponty (1964:163) se woorde te stel:

It is a self through confusion, narcissism, through inherence of the one who sees in that which he sees, and through inherence of sensing in the sensed - a self, therefore, that is caught up in things [...].

---

<sup>18</sup> Merleau-Ponty verwys egter nie eksplisiet na die konsep *voyeurisme* nie.

Die wêreld word dus buite die self waargeneem, maar tog kan die liggaam sigself sien terwyl die wêreld waargeneem word. Soos Lacan, plaas Merleau-Ponty die klem op die feit dat die liggaam “sees itself seeing” (Merleau-Ponty 1964:162). Aangesien die self in sigself beweeg én sien, is die objekte in die wêreld in ’n sirkel rondom die self georden.

’n Belangrike punt wat interessante implikasies vir die bespreking van “Olympia”<sup>19</sup> inhou, is dat daar ’n wedersydse blik bestaan tussen die liggaam en die objekte wat die liggaam omring. Dit is as gevolg van die feit dat sowel die liggaam as die omringende objekte uit konkrete materie bestaan. Die manifesterende sigbaarheid van die objekte moet op ’n manier in die liggaam herhaal word deur ’n geheime sigbaarheid. Merleau-Ponty (1964:164) verwys in hierdie verband na die skilder Cézanne wat sê dat die natuur aan die binnekant van alle objekte bestaan. Merleau-Ponty (1964:164) haal Cézanne aan:

Quality, light, colour, depth, which are there before us, are there only because they awaken an echo in our body and the body welcomes them.

Hierdie soort ‘geheime sigbaarheid’ tussen liggaam en objek word volgens Merleau-Ponty en Cézanne ten beste in die skildery verteenwoordig. Dit is om hierdie rede dat die individu nie na ’n skildery kyk soos na ’n objek nie. Merleau-Ponty (1964:164) skryf dat die individu se blik “wanders in it [die skildery - TK] as in the halos of Being”. Die individu kyk nie ná die skildery nie, maar eerder volgens die skildery; dit wil sê die skildery beheer die blik van die waarnemer.

Die komplekse blik tussen individu en skildery impliseer dat die oog veel meer is as net ’n ontvanger van die sigbare. Die oog funksioneer ook as ’n derde oog wat as ’t ware die wêreld van die skildery begryp deur die wêreld wat dit binne die self eggo. Merleau-Ponty (1994:165) sê verder oor die oog:

The eye is an instrument that moves itself, a means which invents its own end; it is that which has been moved by some impact of the world, which it then restores to the visible through the offices of an agile hand.

---

<sup>19</sup> Wanneer die vorm “Olympia” gebruik word, word daar na die gedig verwys. Die kursief wys op die skildery.

Die skilder is voorts, om in Merleau-Ponty se woorde te spreek: “addressed to a vision, a seeing, which knows everything and which we do not make, for it makes itself in us” (1964:167). Die skilder rig met ander woorde ’n ondervragende blik op die wêreld. Die rol van die skilder is dan om dit wat die blik alreeds begryp, binne die self te snap én in die skildery te projekteer.

Wat opval is dat die rolle tussen die skilder en die visuele wêreld soms ook omgekeerd is. Merleau-Ponty (1964:167) haal André Marchand in hierdie verband aan: “In a forest, I have felt many times over that it was not I who looked at the forest. Some days I felt that the trees were looking at me [...]”. Dit is dus nie net die skilder wat die wêreld, die “there is”, vanaf ’n afstand be-loer nie; ook die wêreld het ’n onbewustelike blik op die skilder.

### 3.3 Agtergrond oor en afloerdery van *Olympia*

Na vorige oorweginge, besluit Edouard Manet in 1865 om die *Olympia*-skildery vir die Salon van 1865 in te stuur (Oriente 1968:4). Dié skildery is vir die uitstalling aanvaar, maar het tot groot omstredenheid gelei en is as ’n skandaal bestempel. ’n Mens sou in eerste instansie dié reaksie van sowel die kritici as die publiek kon toeskryf aan die feit dat Manet ’n courtisane - Victorine Meurend (Faison 1953:2) - as model gebruik het. Meurend was moontlik nie die ‘geskikte model’ vir so ’n naakstudie nie en sodoende is die skoonheid van die ‘ware’ vrou gebanaliseer. In hierdie verband skryf S. Lane Faison (1959: plate 15 en 16 ) as volg [my kursivering - TK]:

[t]he public [...] considered this display of nakedness altogether scandalous. Here the white flesh of a *prostitute* is made the more emphatic by contrast to a black string tie, a negro servant, and a sleeky sensual black cat.

Dit is dus duidelik dat die reaksie nie spruit uit die representasie van naaktheid nie<sup>20</sup>, maar wel oor die tipe naaktheid wat Manet in *Olympia* representeer - dit wil sê die naaktheid van die courtisane. Jonckheere (1994:16) wys daarop dat die *Olympia*-model nie as ’n naakte vrou gesien is nie, maar veel eerder as ’n kaal “demi-mondaine”. In sy werk *Preliminaries to a Possible Treatment of ‘Olympia’*, skryf Timothy Clark (1992:108) dat die naakte vrou in die sewentiende eeu (1860) wel in die kuns ‘geken’ is, maar dat die kwessies wat die personasie in *Olympia* aangespreek het, ongehoord

---

<sup>20</sup> Katya B. Andreadakis (1996:77) noem Titiaan immers die “painter of flesh”.

was. Clark (1992:106) skryf dat dié skildery 'n diskoers oor die vrou aangeraak het wat die kritici nie anders kon as om 'n skandaal te noem nie. Hierdie diskoers was een wat die terme *vrou*, *naaktheid* en *prostituë* geproblematiseer het. Tog is dié diskoers nie volgens Clark (1992:113) deur die kritici erken nie: "I want to argue that, for the critics of 1865, sexual identity was precisely what Olympia did not possess. She failed to occupy a place in the discourse on Woman [...]". Alhoewel die *Olympia* dus 'n 'nuwe' diskoers aangespreek het, is dit gewoon geïgnoreer en eerder afgemaak as 'n skandaal. Verder skryf hy : "she articulated various relations between sexual identity, sexual power and social class" (Clark 1992:107). Voorts meen Clark (1992:108) dat die hand wat oor die personasie se pubishare lê, 'skaamteloos' en 'ongehoorsaam' die konvensies van die afbeelding van 'n naakfiguur uitgetart het. Haar naaktheid verbreek dus, in die woorde van Kurt Martin (1958:10), die "noble idealization of sensuous female beauty"; die tipiese Venus van dié tyd "has been transmuted into a girl who displays her nudity with total unconcern".

Verder skryf Faison (1959: plate 15 en 16) dat die publiek gewoond was aan die voller, sagter vroulike naaktheid - "[c]ritics and public alike felt insulted by the flatness of these shapes, because they were used to carefully rounded forms". Ook Joan Hambidge (1994:82) wys in 'n artikel daarop dat die hardheid en platheid - met ander woorde manlikheid - van die model se liggaam bygedra het tot die omstredenheid van die skildery.

In aansluiting by bogaande menings wil ek aanvoer dat die omstredenheid van die *Olympia*-skildery veral te wyte is aan die feit dat Manet as 't ware as 'dief' optree: hy is die 'dief' wat die skildery van Titiaan, *Venus of Urbino* (1538) aproprieër én rekonstrueer. Die geskokte reaksie is myns insiens moontlik toe te skryf aan die mate waarin die kritici die omverwerping van die mitologiese godin Venus, in *Olympia* kon herken<sup>21</sup>. Die *Olympia*-personasie is dus alles behalwe 'n godin. Op ironiese wyse skryf Johan van Wyk in die aanvangsreël van sy "Olympia"<sup>22</sup>: "'n Pienk strik in die hare van die godin."

---

<sup>21</sup> Die mitologiese godin is nie net deur Titiaan nie, maar ook deur onder meer Giorgione (Titiaan se leermeester), Cranach, Cousin, Goya, Ingres, Nadar, Delacroix en Courbet geskilder (Jonckheere: 1994:15)

<sup>22</sup> Dié gedig kom uit *Heldedade kom nie dikwels voor nie* (1978).

Clark (1992:110) wys egter daarop dat slegs twee van die kritici die *Olympia* met *Venus of Urbino* vergelyk het. Die redes hiervoor is dat die kritici nie dié skildery met 'n gekanoniseerde voorbeeld uit die groter en ryk tradisie van die Europese kuns wou assosieer nie. Die vergelyking tussen dié twee skildery was moontlik vir almal onsigbaar, of eerder, “it could be seen, but it could certainly not be said” (Clark 1992:110).



*Olympia* (In: Faison 1959: plate 15 en 16)



*The Venus of Urbino* (In : Tietze 1950 :107)

Indien die twee skilderye wel met mekaar vergelyk word, is dit duidelik dat Manet doelbewus die skildery van Titiaan dekonstrueer en by wyse van spreke dus verkrag: die ‘onskuldige’ model met die sagte liggaam word vervang deur ’n prostituut; die vrou en dogtertjie in die agtergrond word vervang deur ’n swart vrou wat ’n ruiker bring as geskenk van een van die courtisane se besoekers. So ook word die hond wat in die Titiaan-skildery by die vrou se voete lê, deur ’n kat vervang. Verder is dit insiggewend dat die sagte en vroulike, bykans onderdanige, kyk vervang is deur die uit-

dagende en onafhanklike blik van die personasie in *Olympia*. Dit is moontlik hierdie blik wat Field (1981:95) motiveer om die volgende stelling te maak:

Manet's *Olympia* is far more independent of spirit: she is well able, one feels, to take care of herself as far as men are concerned.

Paul Valéry (1960:109) beskryf dié personasie in meer ekstreme terme as die “monster of banal sensuality”, ’n “scandalous idol” wat domineer én triomfeer. Valéry redeneer verder dat die strik om die nek ’n wyse is waarop die personasie se onkuisheid gekontrasteer word, aangesien die strik ’n soort reinheid en perfeksie verteenwoordig. Die strik se “reinheid” staan volgens Valéry (1960:109) só uit dat “her empty head is being seperated from her essential being”. In Johan van Wyk se gedig gaan dié betekeniswaarde myns insiens verlore as dit bloot beskryf word as: “’n veter geknoop om haar nek” (1978:19).

Indien De Lange (1982:46) se gedig “*Olympia*” uit *Akwarelle van die dors* betrek word, vind ’n mens dat daar sprake is van ’n reeks voyeuristiese aksies<sup>23</sup>: soos Manet die voyeur van Titiaan se werk is, is De Lange op sy beurt die voyeur van Manet se skildery. Sodoende word *Olympia* tot die gedig-genre getransformeer. De Lange maak hom egter ook ‘skuldig’ aan ’n dualistiese voyeuristiese aksie: nie net is hy die voyeur van Manet se skildery nie, maar ook van Johan van Wyk se gelyknamige gedig.

### 3.4 Die onbesitbaarheid van die kunswerk

#### 3.4.1 Dis nie myne nie, dis nie joune nie

Hambidge (1994:83) verwys na die transformasie van die skildery tot die gedig as die “verplasing na ’n nuwe tekensisteem”, en redeneer dan dat die verplasing, oftewel transformasie, juis die “onmoontlikheid van [die *Olympia*-model se] besit onderstreep. Hambidge se opmerking kan egter nie net geïnterpreteer word as die “onmoontlikheid van besit” wat die model uitstraal nie, maar ook dat die *Olympia*-skildery eweseer onbesitbaar is. Die skildery kan dus nie deur óf Titiaan óf Manet besit word nie, aangesien dit blootgestel is aan interpretasie en sodoende aan herskepping.

---

<sup>23</sup> Hier word die term *voyeurisme* gebruik om te wys op Manet en De Lange se intertekstuele ‘afloerdery’. Hulle blote waarneming van die skildery word dus nie hier bedoel nie. Daar is ’n onderskeid te tref tussen die blote waarneming van die skildery en die ‘afloer’ en ‘steel’ daarvan in intertekstuele verband.



Dit is interessant dat Jean C. Harris (1970:150) in 'n oorsigtelike beskrywing van die verskillende stadia in die maak van die *Olympia* bespiegel dat slegs die eerste stadium deur Manet onderneem is en dat die res deur Bracquemond voltooi is. Harris (1970:150) maak egter verder in hierdie oorsig die volgende stelling wat relevant is vir die siening dat die *Olympia* onbesitbaar is:

Most unusual [...] is the omission of Manet's signature. [...] This omission seems to us the most convincing testimony to the possibility that only the original state of the print actually comes from Manet's own hand.<sup>24</sup>

### 3.4.2 Jacques Derrida oor die handtekening

Jacques Derrida (1988:19-21) wys daarop die handtekening 'n poging van die individu is om 'n blywende teenwoordigheid te skep. Anders gestel: die handtekening tree op as sowel die vervanger as verteenwoordiger van die tekenaar. Soos Derrida (1988:20) dit stel:

[...] a written signature implies the actual or empirical nonpresence of the signer. But, it will be claimed, the signature also marks and retains his having-been present in a past *now* or present [*maintenant*] which will remain a future *now* or present [*maintenant*], thus in general *maintenant*, in the transcendental form of presentness [*maintenance*].

Vervolgens relativeer Derrida (1988:31) die handtekening wanneer hy in 'n latere hoofstuk hom as volg uitlaat oor John R. Searle se kopiereg-aanduiding voor in 'n artikel:

how can I be absolutely sure that John R. Searle himself (who is it?) is in fact the author? Perhaps it is a member of his family, his secretary, his lawyer, his financial advisor, the 'managing editor' of the journal, a joker or a namesake?

Die kopiereg-erkenning voor in 'n teks is soos die handtekening, 'n poging om die teks as 'n geïsoleerde waarheid aan die leser voor te hou; 'n waarheid wat deur die kopiereg-houer besit word. Derrida staan skepties teenoor dié handtekening of kopiereg-erkenning as teken van die skrywer (of kunstenaar) se teenwoordigheid in en besitreg van die teks, aangesien die maak van 'n teks 'n té komplekse proses is om deur één handtekening vasgevat te kan word. Daar bestaan dus, volgens Derrida, nie

---

<sup>24</sup> Alhoewel Harris hier verwys na die grafiese voorstelling van *Olympia*, ontbreek Manet se handtekening ook op die skildery.

'n 'ware' handtekening nie, maar indien daar wel 'n 'ware' handtekening kon bestaan, "then the "true" copyright ought to belong [...] to a Searle [of in hierdie geval Manet - TK] who is divided, multiplied, conjugated, shared" (1988:31).<sup>25</sup> Dit is dus onmoontlik om met 'n handtekening 'n teks te probeer vaspen as jou eiendom: eerstens aangesien jy nooit 'n geïsoleerde teks kan skep nie; en tweedens aangesien die proses waarin die teks geproduseer word, van meer as een persoon afhanklik is. Trouens, dit is onmoontlik om te kan aandui wie almal deel het aan die handtekening van 'n teks. Indien 'n mens in gedagte hou dat daar in die postmodernisme nie sprake is van 'n afsluitende proses nie en dat die ontvanger van die teks as 't ware die proses by elke interpretasie laat voortduur, word die toeëieningsreg van die handtekening al hoe kompleks.

Alhoewel dit onwaarskynlik is dat Manet met die weglating van sy handtekening 'n beredeneerde postmodernistiese skuif wou maak, het dit interessante implikasies vir dié bespreking. In eerste instansie kan daar beweer word dat sowel Van Wyk as De Lange 'geregverdigde' voyeuriste is. Hul voyeuristiese blik op die *Olympia*-skildery is geregverdig, aangesien die skildery in elk geval nie besit is en kan word nie. Deur die intense blik op die skildery word geen private eiendom dus geskend nie.

### 3.5 "Olympia"

#### **Olympia**

Vir wie se verbeelding lê jy  
gerangskik, bevrugbare blom,  
wawydwakker soos 'n *morning glory*?  
Gekamoeifleer met bril, jas  
en notaboek, som ek jou naakte  
bedekking op: vel, haarfluweel,  
die mikjuweel onnodig bedek.  
Jou kamerbediende presenteer  
- selfbewus oor my teenwoordigheid? -  
'n ruiker: die liefdesverklaring  
van 'n jong bewonderaar  
vir wie jy nou nie veel oë het nie.  
Die kat begluur my swart. Geel oë.

---

<sup>25</sup> Dit is 'n ironiese opmerking, aangesien die kopiereg van Derrida ook voor in *Limited Inc* verskyn.

Sy stert staan jakopregop.

Jou blik het my klaar opgesom  
vir wat ek is: geleentheidsvoyeur,  
en jy voel geamuseerd, gevlei.  
Jy lê lig en koel, die sandale  
soos bewonderaars aan jou voete,  
'n arrogante roos in jou hare  
en die hanger om jou hals  
'n geskenk. Só lyk jy wêreldwys  
en blasé, maar my mislei jy nie:  
vir wie se gerief lê  
jy so gerieflik?

### 3.5.1 Die spreker as 'objektiewe' voyeur

Die eerste reël van die gedig (De Lange 1982:46) sluit ten nouste aan by die idee van die besitloosheid van die *Olympia*:

Vir wie se verbeelding lê jy  
gerangskik [...]

Nie alleen is die personasie in die skildery blootgestel aan die blik van die kyker nie, maar ook die skildery in sy geheel. Sowel die personasie as die skildery is dus uitgelewer aan die “verbeelding” van die waarnemer. Hiermee word die mag van die kyker te kenne gegee: laasgenoemde het die mag, al is dit net in die verbeelding, om die aangesprokene in die skildery vir die oomblik van waarneming te besit. Die vrye verbeelding van die waarnemer wat in die eerste versreël gesuggereer is, word verder in die tweede reël beklemtoon deur die enkele woorde: “bevrugbare blom”. Laasgenoemde dui myns insiens op die idee dat die verbeelding van die kyker prikkelbaar is; dat die verbeelding spreekwoordelik bevrug kan word en tot iets kan groei. In hierdie geval kan 'n mens die gedig as 'n uitvloeisel van die “bevrugbare” verbeelding van die digter lees.

Die digter, oftewel spreker, skryf homself reeds in die vierde reël in die gedig in:

Gekamoefleer met bril, jas  
en notaboek, som ek jou naakte  
bedekking op [...]

Ek is dit met Hambidge (1994:82) eens dat dit hier gaan om die digter in sy vele gedaantes. Hier dan: die digter as gekamoefleerde voyeur. Voorts word 'n beeld van oënskynlike objektiwiteit opgeroep. Die indruk word geskep dat die spreker die rol

aanneem van navorser, wat vanaf 'n objektiewe afstand die skildery bestudeer. Hierdie oënskynlike objektiwiteit is ironies van aard, soos later uit die bespreking sal blyk. Ook die intensiteit van die waarneming word deur hierdie versreëls benadruk: die spreker neem waar met 'n bril, wat moontlik dui op die intensiteit van sy waarneming. Verder kan die “bril” ook die visuele tekortkominge van die waarnemer suggereer.

### 3.5. 2 Die blom as seksuele motief

Dit wil voorkom asof die herhaaldelike verwysing na 'n blom in die teks as 'n duidelike seksuele motief geaktiveer word. Daar word byvoorbeeld verwys na die reeds aangehaalde “bevrugbare blom”, die “*morning glory*”, “jakopregop” en “arrogante roos”. Woorde en uitdrukkings wat indirek aan 'n blom gekoppel kan word, sluit die volgende in: “lê jy / gerangskik” en “'n ruiker” as die “liefdesverklaring” van een van die courtisane se besoekers. Selfs die beskrywing van die waargenomene se liggaam herinner aan 'n blom:

[...] vel, haarfluweel,  
die mikjuweel onnodig bedek.

Die visuele beeld van 'n blom se fluwelige kroonblare word hiermee aan sowel die sensualiteit as seksualiteit van die waargenome vrou gekoppel. Fritz (1998:55-63) wys daarop dat die blommotief dikwels voorkom in die *fin de siècle* en dat dit binne die Estetisisme met 'n verganklikheidsidee in verband gebring is. Verder verwys sy na etlike voorbeelde van gedigte uit De Lange se oeuvre waarin die blom getematiseer word. Die verbinding van die blom en seksualiteit is dus nie uniek aan De Lange se “Olympia” nie. Fritz (1998:56) verwys na die gedigte “Aprilis” en “Ent” uit die bundel *Wordende naak* (1990) waarin die iris met die seksuele verbind word - om maar twee lukrake voorbeelde te noem. 'n Mens sou egter kon aanvoer dat die digter nie in hierdie geval anders kan as om die blommotief te betrek nie, aangesien dit so prominent in die skildery figureer.

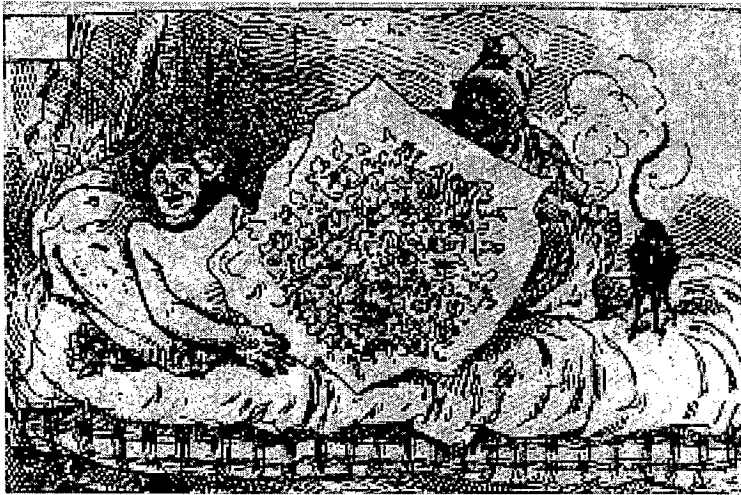
### 3.5.3 Vroulike seksualiteit deur 'n manlike bril waargeneem

Dit is interessant dat die waarneming van die vroulike seksualiteit in “Olympia” in sterk manlik-seksuele terme beskryf word. Ter wille van besprekingsdoeleindes aanvaar ek dat die spreker 'n man is, omdat dit tradisioneel in die poësie is om die ek-

spreker met die outeur te verbind. Hierdie tipering van die spreker vind verder plaas as gevolg van die feit dat die gedig in die konteks van die oeuvre gebring word, 'n oeuvre waarin die manlike dikwels vooropgestel word in die homoërotiese seksualiteit. Dit is duidelik dat die (manlike) voyeur deur die waargenome objek geprikkel word, maar dat hierdie prikkeling plaasvind deur die vooropgestelde manlike seksualiteit en nie die verwagte vroulike seksualiteit nie. So byvoorbeeld is die vroulike jy in die gedig "wawydwakker soos 'n *morning glory*". Laasgenoemde is 'n tradisionele simbool van die fallus. In die laaste reël van die eerste strofe word die manlike seksualiteit, of meer spesifiek - viriliteit - op die stert van die kat geprojekteer: sy stert staan "jakopregop". In Johan van Wyk se *Olympia* (1978:19) word die kat se stert voorgestel as 'n "rinkals". Jonckheere (1994:17) redeneer dat Van Wyk se vergelyking van die stert se beweging en die rinhals 'n 'absolute vonds' is, om dié rede dat dit die slangmotief introduceer, wat so ryk is aan die simboliek van die bese. Hy is egter van mening dat die erotiese konnotasie van die stert aangestip behoort te word.

### 3.5.4 Fallosentrisme en die blom

Die privilegiering van die manlike seksualiteit bo dié van die waargenome vroulikheid in "Olympia" dui op fallosentrisme. In hierdie verband wys Jordaan (1992:58-61) in 'n artikel daarop dat die term *fallosentrisme* "inklusief gebruik word om 'n perspektief te beskryf wat manlike seksualiteit as ideologiese oriënteringskern het". Verder stel hy dit duidelik dat hierdie manlike seksualiteit sowel hetero- as homoseksuele mans insluit; en dat die fallus dikwels in radikale vorme van fallosentrisme vereer word, ten koste van die vrou (Jordaan 1992:58). In die gedig "Vrou" (De Lange 1984:17) is dit byvoorbeeld die geval dat die vrou "as blote reseptor" en "'n blom vir die swart tor / se lus" bestempel word. Dit is insiggewend dat die vroulike juis met die blom geassosieer word ten einde passiwiteit uit te beeld. In "Olympia", daarteenoor, beeld die blom 'n manlike seksualiteit uit wat aktiwiteit suggereer: "*morning glory*", "jakopregop". 'n Mens sou dit egter kon stel dat die verwysing na "bevrugbare blom" juis nie dui op 'n manlike seksualiteit nie, maar soos in die geval van "Vrou" eerder dui op 'n vroulike passiwiteit: die vrou as blote blom wat wag op die aktiewe man.



*Olympia, karikatuur deur Bertal, 1865 (In: Duchting. 1995: 45)*

In 'n karikatuur van die Manet-skildery wat in 1865 deur Bertall geskep is (Duchting 1995:45) word die sentrale personase se liggaam geheel bedek deur 'n groot ruiker blomme. Die karikatuur sinspeel myns insiens daarop dat die opspraak oor die skildery verhoed kon word indien die vroulike naaktheid meer verskuil was. Die berekende ironie in hierdie karikatuur is egter dat die ruiker wys op 'n geskenk van een van die courtisane se besoekers, en die vroulike naaktheid én - seksualiteit juis deur die blomme beklemtoon word. Die betrek van die karikatuur by De Lange se teks is insiggewend in dié sin dat die blommotief in hierdie gedig ook spreekwoordelik die vroulike seksualiteit wil toevou. Anders gestel: deur die waarneming van die manlike in die vroulike seksualiteit, word die blommotief as beeldend van 'n manlike seksualiteit aangewend om die vroulike te oorheers.

Die vraag ontstaan nou of hierdie fallosentriese benadering in "Olympia" werklik so eenduidig is. Dit is weliswaar so dat die manlike voyeur deur die wyse waarop die vroulike seksualiteit waargeneem word, iets van sy eie seksuele voorkeur te kenne gee. Om egter te beweer dat die blommotief as uitbeelding van manlike seksualiteit ten koste van die vroulike seksualiteit gestel word, is té eenduidig. In die tweede strofe word daar byvoorbeeld verwys na "'n arrogante roos in jou hare". Enersyds kan die roos vroulike seksualiteit suggereer (Cirliot 1962:390)<sup>26</sup> en andersyds word die verbinding van "arrogante" en "roos" aangewend as 'n projeksie van die waargenomene

---

<sup>26</sup> Cirliot (1962:390) verwys hier na Freud wat aan alle blomme en bloeisel die konnotasie van vroulike geslagsorgane en - seksualiteit koppel.

se geaardheid. Dit is juis die feit dat die vrou as “arrogant[e]”, “wêreldwys / en blasé” voorgestel word, wat bydra tot die voyeur se fassinassie. Hier word die blom (roos) dus gebruik om die vroulike eerder as die manlike uit te beeld.

’n Laaste opmerking oor die blommotief is dat dit die oënskynlike objektiwiteit wat deur die reëls: “[g]ekamoeﬂeer met bril, jas / en notaboek” te kenne gegee word, uiteindelik deur die priviligering van die manlike seksualiteit weerlê word.

### 3.6 Oor die grens

#### 3.6.1 Die spreker klim deur sy raam

In “Olympia” vervaag die grens tussen die buite-werklikheid en die fiktiewe, of eerder die skildery-werklikheid. In terme van die verskynsel van voyeurisme kan dit gestel word dat die voyeur eers die skildery waarneem vanuit ’n buite-werklikheid. Die skildery behoort dus tot ’n fiktiewe werklikheid wat dan as ’t ware afgeloer word deur die voyeur vanuit ’n buite-werklikheid. Die feit dat die voyeur (by implikasie die digter self) die skildery en die impak daarvan tot gedig maak, dui daarop dat die gedig nou ook ’n fiktiewe werklikheid is wat met ’n ander fiktiewe werklikheid, die skildery, in gesprek tree. Dit is egter steeds die geval dat daar ’n afstand tussen dié werklikhede aanwesig is. Hierdie afstand sou vergelyk kon word met ’n loergat wat toegang verleen tussen werklikhede. Die loergat verskuif van die posisie van die digter in ’n reële werklikheid tot die spreker in die gedig “Olympia” as deel van ’n fiktiewe werklikheid.

In die gedig is daar egter sprake van ’n opheffing van die grense: die spreker betree die werklikheid van die skildery. Die afstand tussen die spreker en die skildery verdwyn, juis omdat eersgenoemde as voyeur optree. Sartre (1957:259) skryf dat die afloerder “is drunk in by things as ink is by a blotter”. Volgens Merleau-Ponty kommunikeer die skildery op ’n geheime wyse met die spreker. Die blik van die spreker word in die skildery ingelok - “[It] wanders in it as in the halos of Being” (Merleau-Ponty 1964:164). Clark (1992:114) skryf dan ook dat die *Olympia*-personasie die waarnemer op ’n vreemde manier uitlok, aangesien die blik van eersgenoemde nie die waarnemer toegang tot die skildery verleen of ontsê nie.

Daar is voorts heelwat voorbeelde in die vers wat die vervaging van grense impliseer. Die spreker vra of die kamerbediende selfbewus is oor sy teenwoordigheid (reëls 8 en 9), wat suggereer dat die kamerbediende wel moontlik van die spreker se toetrede tot die skildery-werklikheid bewus is en selfbewus voorkom. Verder begluur die kat die spreker. Weereens is daar die suggestie dat die spreker 'n grens oorskry het en dat hierdie oorskryding ongemak tot gevolg het. Die spreker word dus deur hierdie oorskryding as voyeur ontbloot en vandaar dan die teenreaksie op sy 'besoek'.

Die verwysing na die kat wat die spreker "swart begluur", is veelbetekenend: dit kan eerstens betrekking hê op die kleur van die kat, dit wil sê dit is 'n swart kat wat die spreker "begluur."<sup>27</sup> Tweedens kan dit die poging suggereer om die spreker weer tot 'n ander werklikheid te "begluur"; 'n werklikheid wat vir die kat swart en dus totaal onbekend is. Indien die agtergrond van die skildery hierby betrek word, sou dit gestel kon word dat

die spreker tot 'n werklikheid "begluur" word wat so donker soos die agtergrond is. Daar bestaan dus volgens so 'n interpretasie 'n werklikheid agter dié van die skildery.

### 3.6.2 Die skildery knipoog

In teenstelling met die "kamerbediende" en die "kat" se reaksie teenoor die spreker se onwelkome toetrede tot die skildery-werklikheid, interpreteer die spreker die "jy" se reaksie as gunstig. Sy "voel geamuseerd, gelei" en verder lê sy "lig en koel"<sup>28</sup>, die sandale / soos bewonderaars aan [haar] voete". Hambidge (1986:77) skryf in 'n artikel wat handel oor die dekonstruksie van T.T. Cloete se "Marilyn Monroe: foto in blou", dat sowel die skoene as die voet op vroulike seksualiteit dui. Freud (1953:155) omskryf dit as volg [my kursivering - TK]:

[...] the foot represents a woman's penis, the absence of which is deeply felt. In a number of cases of foot-fetishism it has been possible to show that the *schopophilic instinct*, seeking to reach its object (originally the genitals) from underneath, was brought to a halt in its pathway by prohibition and repression. For that reason it became attached to a fetish in the form of a foot or shoe, the female genitals ... being imagined as male ones.

<sup>27</sup> Daar vind 'n intensivering plaas in die onderskeie waarnemings van die kat in Van Wyk en De Lange se gedigte. In eersgenoemde se gedig "beloer" die kat die spreker as besoeker, terwyl die kat in De Lange se gedig die spreker "begluur".

<sup>28</sup> Vergelyk die ooreenkomste tussen Tobie en die *Olympia*-personasie. Beide word gesien as "koel".



Dit is dus duidelik dat die skopofiliese instink volgens Freud 'n rol speel in die seksuele fetisj waar die skoen en die voet as simbole van die vroulike seksualiteit dien. In die gedig “Olympia” speel die skopofiliese instink ook 'n sterk rol: die waarnemer tree as voyeur op, moontlik omdat die seksualiteit van die *Olympia*-persoonasie vooropgestel word. Hierdie seksualiteit neem die voyeur egter waar in terme van die manlike seksualiteit.

Die verwysing na die sandale as bewonderaars skep dan ook die verdere assosiasie met die spreker: hy is ook maar net soos 'n sandaal wat haar bewonder. Die implikasie hiervan is dat sy hom nie nodig het nie; dat sy bly voortbestaan sonder sy waarneming en/of toetrede tot haar werklikheid. Hierdeur word die magsverhouding omvergewerp - enersyds deur die spreker se toetrede tot haar werklikheid en andersyds deur die feit dat ook die jy in die gedig as voyeur optree. Sy het dus ook mag oor hom. Sy betrap hom vir wat hy is, ten spyte van sy kamoeffling. Vergelyk:

Jou blik het my klaar opgesom  
vir wat ek is: geleentheidsvoyeur

Sartre (1957:266) wys daarop dat die afloerder se mag opgeskort word sodra die Ander tussenbeide tree. Die afleiding sou dus gemaak kon word dat die terugkyk van die Olympia-persoonasie die spreker as voyeur ontmagtig. Hambidge (1994:83) skryf in aansluiting hierby: “Dis ook asof daar 'n ooreenkoms gesluit word tussen die subjek en die objek: die subjek is 'n geleentheidsvoyeur, die objek 'n geleentheidsmodel.” Dit is 'n juiste stelling, maar die verdere ooreenkoms tussen subjek en objek word agterweë gelaat: beide subjek én objek is geleentheidsvoyeurs. Die Olympia “lyk [...] wêreldwys en blasé [...]” sodat sy onwetend as voyeur kan optree. Haar vermomming is dus nie soos die spreker s'n “bril, jas en notaboek” nie, maar eerder haar oënskynlik ongeïnteresseerde gesigsuitdrukking. Lacan se opvatting oor die alsiende wêreld kan hier ingelees word. Lacan (1979:75) vergelyk die wêreld met 'n vrou wat weet dat sy bekyk word, maar op dié voorwaarde dat die kyker haar nie wys dat hy weet sy bewus is van sy blik nie. In dié gedig kyk die skildery-wêreld (ekwivalent van die vrou) egter terug, en is Merleau-Ponty se teorie moontlik meer van toepassing. Merleau-Ponty (1964:167) sê in sy opvatting oor die verhouding tussen die skilder en die wêreld dat eersgenoemde die wêreld onwetend af-loer en af-teken. In hierdie geval is dit egter die skildery-wêreld, en nie die reële wêreld nie, wat onwetend die waarnemer afloer. Na my mening kan Merleau-Ponty se teorie dus in hierdie verband uitgebrei word. Dit

is nie net die reële wêreld wat die skilder beloer nie, maar ook die skildery wat die waarnemer afloor.

Die ironie in die gedig is dat die spreker eers aan die einde van sy voyeuristiese aksie tot die besef kom dat die objek ook as voyeur opgetree het; dat sy in werklikheid vir die voyeur se verbeelding “gerangskik” was, maar uiteindelik vir haar eie “gerief [...] so gerieflik” gelê het. As die spreker dan uiteindelik sê “maar my mislei jy nie” is hy reeds mislei. Hierin word die ironie in die gedig voltrek.

’n Interessante opmerking wat Daniel Arasse in die artikel getiteld “The Venus of Urbino”, or the Archetype of a Glance” maak, is dat Titaan met dié skildery nie net sy eerste geïsoleerde vroulike naakstudie geskilder het nie, maar dat hy ’n skildery geskep het as (Arasse 1997:92) [my kursivering - TK]: “a reclining female nude presented outside of any action, outside of any narrative, and *engaged with her viewer in a direct exchange of glance.*”

Dit wil dus voorkom asof dié blik in die personasie in *Olympia* nagevolg is, maar wel in ’n meer eksplisiete vorm. In antwoord op Arasse skryf Rona Goffen (1997:13):

Manet understood that the *Venus of Urbino* asserts the presence of a male beholder (who becomes a “paying customer” in the *Olympia*), and like Titian, Manet invites the actual viewer to identify with that beholder - or rather, the female gaze proffers the invitation.

### 3.6.3 Inskildering

Oor die toetrede van die spreker tot die skildery-werklikheid, of die vervaging van die grense tussen werklikhede, kan daar nog ’n een en ander gesê word. Daar word in verskeie filmteorieë wat handel oor die verhouding tussen kyker (subjek) en film (objek) aangevoer dat die kyker as ’t ware ’n film-werklikheid instap en vir die duur van die film in ’n ‘ander’ werklikheid verkeer (Fourie 1997: 135-141). Metz (1982) redeneer dat die kyker hom- of haarself in die filmsituasie as voyeur bevind. Die film word geskep waar die akteurs aanwesig is en die kyker afwesig is; die kyker is weer aanwesig wanneer die akteurs afwesig is. Hierdie binêre opposisie van afwesig versus aanwesig gepaardgaande met die feit dat die akteurs baie selde direk in die kamera inkyk en die film nie die kyker impliseer nie, skep volgens Metz die ideale situasie waar die kyker

as voyeur kan optree. Die kyker besef én geniet sy of haar eie voyeurskap. Hiervoor verskaf Metz (1982:54) die volgende rede:

the enjoyment that viewers obtain from this is related to people's unconscious yet fundamental observation of their parents' copulation, which determines the nature and structure of voyeurism as such, and which shows clear correlations with the viewer's situation and the act of looking.

Die siening van Metz oor die verhouding tussen kyker en film is myns insiens eweseer van toepassing op die gedig. Die spreker neem die skildery waar as objek waarin hyself nie ingeschilder is nie. Juis die feit dat hy nie in die skildery geïmpliseer word nie, beklemtoon sy buitestandskap en laat hom bewus word van sy eie voyeurskap. Sodra hy homself as voyeur erken, lei dit tot die inlewing in die skildery en uiteindelik sy eie inskrywing of eerder inskildering in die fiktiewe werklikheid van die skildery.

Hierdie inskildering van die subjek in die werklikheid van die objek kan ten nouste verbind word met Paul Cézanne se *A Modern Olympia* (1872 -73).



*A modern Olympia* (Düchting 1995:53)

Dié skildery is 'n direkte reaksie op die *Olympia* van Manet, en word beskou as “the ultimate in parody” (Düchting 1995:54). In hierdie “wildly wrought” skildery is die ruiker in die hoek regs bo geplaas. Die courtesane lê in die teenoorgestelde rigting as in die oorspronklike skildery, in 'n opgekrulde slaapposisie. Hierdeur word haar uitdagendheid en sensualiteit in 'n groot mate teengewerk. Sy is nou weerloos, selfs

skaam-bewus van haar naaktheid<sup>29</sup>. Dit wil voorkom asof die bediende haar probeer toevou in 'n wit laken. Dit is voorts interessant dat die hond wat in Titiaan se *Venus of Urbino* aanwesig was en deur Manet vervang is deur 'n kat, weer in Cézanne se skildery figureer. In Titiaan se skildery lê die hond opgekrul, terwyl die hond in Cézanne se skildery stert-orent, soos die kat, staan.

Volgens Cirloït (1962:84) word die hond in die tradisionele simboliek geassosieer met onder andere: “[a]n emblem of faithfulness, and it is in this sense that it appears so often at the feet of women in the engravings on medieval tombs”. Daarteenoor wys De Vries (1974:85-86) daarop dat die kat dikwels geassosieer word met “playfulness”, “freedom” en selfs “sexual heat, lust, savage, love-making” en “feminine coquetry: using its grace for its own ends”. Deur Cézanne se toevoeging van die hond in die plek van die kat wil dit dus voorkom asof hy 'n andersoortige sensualiteit probeer bewerkstellig.

Wat egter méér opvallend in dié skildery is - en relevant vir die interpretasie van De Lange se gedig - is die feit dat Cézanne die kyker in die skildery ingeschilder het. Düchting (1995:54) skryf in dié verband [my kursivering - TK]:

Cézanne has incorporated the viewer into the painting in his depiction of the gentleman with the top hat - *who turns out to be Cézanne himself* - staring voluptuously at the naked flesh.

In “Olympia” van De Lange is dit dus ook die geval dat die spreker (en De Lange ?) as 't ware homself in die skildery inskryf. Sodoende word die spreker as voyeur aan die leser blootgestel, soos wat die geval is met die kyker in Cézanne se skildery. Die implikasie hiervan is dat die leser 'n buitestander is wat die ingeskrewe én ingeschilderde voyeur as objek waarneem. Wat opval, is dat beide die spreker en sy waargenome objek met hierdie intekening die objek van die ‘nuwe’ voyeur uitmaak. Sodoende vervul die leser nou die rol van die spreker wat sigself ook in die gedig inskryf as ‘medeskilder’ of medekonstitueerder van die betekenisgewingsproses. Hierdie inskrywing kan geskied deur die leser se interpretasie van die gedig. Uiteindelik is die leser

---

<sup>29</sup> Sartre (1957:262) redeneer dat die betrapte afloerder skaamte ervaar. Dié skaamte moet verstaan word as die self se besef van sy/haar eie faktisiteit. Die blik van die persoon wat die afloerder betrap, maak die self bewus van sy/haar *objectness*. Moontlik ervaar die personasie skaamte as gevolg van die blik wat die ingetekende waarnemer op haar rig.

in sy of haar poging om die gedig te begryp, 'n voyeur. Kelly (1992:225) se siening dat die voyeur altyd die objek kan wees van 'n ander voyeur, word hierdeur geïllustreer.

Dit is verder insiggewend dat die ingetekende voyeur in Cézanne se skildery met 'n wandelstok oor sy skoot sit. Dié wandelstok kan ook as falliese simbool<sup>30</sup> geïnterpreteer word. Dit bring 'n mens dan uit by die vooropgestelde fallosentrisme van die voyeur. Die voyeur neem in dié skildery, soos die spreker in De Lange se teks, moontlik ook die vroulike liggaam waar in terme van die manlike seksualiteit. Hierdie wandelstok kan egter ook as kwas gesien word, wat dan die interpretasiemoontlikheid skep dat die skildery nog nie voltooi is nie, maar eerder in 'n voortdurende proses van voltooiing betrokke is. Die skildery word, volgens 'n postmodernistiese siening, met elke interpretasie verder geskilder.

Net so word daar in hoofstuk 4 aandag bestee aan die transformasie van die foto tot die gedig, en word die belangrikheid van die leser in die interpretasie van sowel die foto as gedig uitgewys.

---

<sup>30</sup> In hoofstuk 6 word die belangrikheid van die pen as falliese simbool - wat manlike skrywing suggereer - in meer detail bespreek.

## HOOFSTUK 4

### DIE OOG GLIP UIT SOOS 'N LENS. VOYEURISME EN DIE FOTOGRAFIE

#### 4.1 Inleidend

As deel van sy besinning oor die menslike visuele persepsie, voer Lacan aan dat die visuele dikwels as 'n soort kamera werk. Soos reeds aangehaal redeneer Lacan (1979:106) dat “the gaze is the instrument through which light is embodied and through which [...] I am *photo-graphed*”.

Hierdie hoofstuk het as doel 'n ondersoek na dié ‘fotografiese’ aspek van die voyeurisme. “Robert Mapplethorpe” (1993:53) uit *Vleiswond* is vir hierdie doeleindes gekies omdat daar in dié gedig 'n kompleksiteit van voyeursaksies na vore tree. Eerstens blyk dit dat die kunstenaar homself voordoen as voyeur, maar anders as in die geval van die skilder. Hier wil dit voorkom asof die kunstenaar, sy blik én sy instrument (die kamera) deel uitmaak van dieselfde voyeursaksie.

Dit is egter nie net die kunstenaar wat as moontlike voyeur optree nie; ook die digter vertolk die rol van afloerder en word uiteindelik die spreekwoordelike kamera in die skep van die fotograaf se laaste selfportret. Die transformasie van foto tot gedig (soos in die geval van die omsetting van die skildery tot die poësie) hou interessante implikasies in wat bespreek sal word.

Die waarnemer van die foto's word voorts ook by die voyeuristiese handeling betrek. Met die lees van die gedig word die waarnemer egter die leser wat sowel foto's as gedig onder oë neem. Met dié rol kan die leser nie anders as om voyeur te speel nie. Die betrokkenheid van die leser (alhoewel op 'n afstand) dwing hom of haar tot die afloer van foto én gedig. Die leser plaas sy of haar fokus op foto's én gedig, om as kamera sekere betekenis binne 'n raam te plaas.

## 4.2 “Robert Mapplethorpe”

### ROBERT MAPPLETHORPE

*vir Hennie Aucamp*

Jou laaste selfportret  
is een wat striem:  
'n *last sitting* as't ware,  
boeiend soos die wit  
calla-lelie, honger na kennis,  
wat besorgd buig oor sy skaduwee,  
bewus van sy dood,  
sy einde intiem.

Jou gesig  
'n opaal skyf sweef  
weg in die volstrekte swart  
agtergrond, alreeds  
besig om los te raak  
terwyl jy dit beleef.

Gevang in raam na raam  
die anonieme lywe, private orgies  
openbaar gemaak;  
Dionusos-en-sy-wywe;  
fallusse geamputeerd  
soos besnyde blomme,  
of aangebied as offervrugte;

jou koplose portrette, self-  
portret as duiwel met die sweep  
in jou harige agterent  
soos 'n stert, in leerkamaste,  
die dekor van 'n skaduwêreld laastelik  
as dekadente glans opgedis: jou oë gluur  
terwyl jou mond glimlag.

Ten slotte verstil jou foto's,  
verstrak tot marmertorso's en -portrette:  
Apollo wat ingekeerd droom,  
of Mercurius, jou laaste reisgenoot,  
die androgene trekke  
stralend wit soos vergeestelike  
vlees: die perfekte dooies  
só gelaai met lewe.

Die skedel  
op die kerie (eens ornament,  
nou om jou te steun)  
gaan jou reeds vooruit.

Net jou hand klou nog groot  
en verbete aan jou dood.

Hierdie gedig uit *Vleiswond* (De Lange 1993:53-54) sou beskou kon word as 'n huldeblyk aan Robert Mapplethorpe, die beroemde (én berugte) fotograaf wat in 1989 oorlede is.

#### **4.2.1 Kontekstualisering: Mapplethorpe as kunstenaar**

Robert Mapplethorpe was 'n kunstenaar wie se foto's in die laat sewentigerjare opspraak gemaak het. Edmund White (1995:128) skryf dat alhoewel Mapplethorpe a-polities ten opsigte van en obsessief met sy beroep was, hy onvermydelik deur die kontemporêre politieke gebeurtenisse van die sewentigerjare in Amerika beïnvloed is. Sy ambisie om die manlike homoseksuele pornografie tot 'n hoë kunsvorm te sublimeer, het daartoe gelei dat Mapplethorpe noodgedwonge moes deel word van én bybly by die snel veranderde morele waardes van die epog.

Die dekade van die homoseksuele bevryding ("gay liberation") het in 1969 in New York tydens die *Stonewall Uprising* posgevat. Dit is 'n tydperk waarin die homoseksuele in opstand gekom het teen seksuele diskriminasie. Michael Bronski (White 1995: 128-129) skryf as volg oor hierdie opstande:

The Stonewall riots and the Gay Liberation Front would not have happened in 1969 had it not been for the enormous social vitality of the times. If it were not for the presence of the Black Power movement, the second wave of feminism, the youth culture, the civil rights movement, the drug culture, the hippies, the yippies, and rock and roll, the raid on the Stonewall Inn would have been petty police harrasment against one more mob-owned drinking hole that housed another dozen queens.

Dit is dus eers in hierdie dekade dat Mapplethorpe se eksplisiete werk meer blootstelling kon kry, alhoewel sogenaamde 'gay kuns' steeds gestigmatiseerd was en dus nie goed verkoop het nie. Mapplethorpe was verder ook bloot geëtiketteer as gay kunstenaar, en nie as kunstenaar wat die gay pornografie tot 'n hoër kunsvorm wou omskep nie. Die gay etiket was sowel 'n estetiese as kommersiële beperking, soos Edmund White tereg opmerk (1995:129).

Die fokus het egter intussen verskuif van die aggressiewe stryd om seksuele vryheid na 'n sterker gay identiteit. Michael Bronski (White 1995:129) merk in hierdie ver-



band op dat die stryd “to behave homosexually”, dit wil sê die stryd om seksuele vryheid, die stryd “to *identify* as homosexuals” geword het. Hierdie verskuiwing het egter ’n negatiewe implikasie vir die interpretasie van Mapplethorpe se kuns ingehou – vergelyk White (1995:129):

The unfortunate shift today away from an emphasis on sexual freedom to gay identity has made the explicit sexual content of Mapplethorpe’s photos look sleazy, politically incorrect, even racist.

Dit is egter ironies, aangesien Mapplethorpe juis die pornografie tot kuns wou verhef. Verder was sy strewe om wit én swart mans esteties uit te beeld, en dus nie om swart mans op ’n rassistiese manier uit te beeld nie. In aansluiting hierby skryf White (1995:129): “[...] when I was interviewing black gay men in Atlanta in 1978 several told me that Mapplethorpe was virtually the only photographer who was giving them exciting and beautiful images of their race [...]”.

#### 4.3 Opdrag: Hennie Aucamp

Die gedig “Robert Mapplethorpe” (1993:53-54) word aan Hennie Aucamp opgedra. Dit is nie duidelik of dit ’n blote persoonlike gebaar is en of die gedig met ’n werk van Aucamp in gesprek tree nie. Ek wil egter spekulêr dat daar ’n moontlike parallel te bespeur is in die werk van Aucamp en Mapplethorpe. ’n Voorlopige parallel kan tussen dié twee kunstenaars getref word op grond van die sterk elemente van die dekadentisme wat in beide van hierdie kunstenaars se werk aanwesig is<sup>31</sup>.

#### 4.4 Die dekadentisme

Die *dekadentisme* is nie ’n maklik omskryfbare term nie en daar bestaan uiteenlopende menings oor die betekenis daarvan. Alhoewel die voyeurisme eweneens as deel van die dekadentistiese literatuur beskou kan word, word die *dekadentisme* hier as afsonderlike term gehanteer. ’n Ruim bestudering van die dekadentisme val buite die bestek van hierdie tesis, en daarom sal daar met enkele omskrywinge volstaan word.

Jaap Goedegebuure (1987:13) verduidelik dat die dekadentisme primêr gaan om ’n kultuurhistoriese of medies-psigologiese term wat na verval en agteruitgang verwys -

---

<sup>31</sup> Die doel is nie om ’n volledige bespreking van dekadentistiese elemente in Aucamp of Mapplethorpe se werk te onderneem nie, maar om slegs op enkele raakpunte te wys en aan te toon hoe die dekadentisme in die De Lange-tekste manifesteer.

“onverschillig of deze verskijnselen betrekking hebben op een saamenleving in haar geheel, of op de fysieke en / of psichiese konstitutie van een individu”. Beide konnotasies blyk ’n rol te speel in die literêr-kritiese gebruik van die term, wat geïnspireer is deur die studies van Montesquieu en Gibbon oor die disintegrasie van die Romeinse keiserryk. Oor die werke van Montesquieu en Gibbon skryf Goedegebuure (1987:13): “Zij beiden zijn verantwoordelijk voor het geloof in de wetmatigheid van maatschappelijk verval en zedenbederf dat in de eerste helft van de negentiende eeuw opduikt in de literatuurkritiek.”

Volgens hierdie omskrywing verwys die dekadentisme dus na ’n “maatschappelijk verskijnsel” wat met al die “boventijdelike bijbetekenissen van literair- en cultuurhistorische aard” dié term nie geskik maak as periodekonsep nie (Goedegebuure 1987:14). Dawn Fritz (1998:4) wys ook daarop dat “’n netjiese begrippe-omskrywing haas onmoontlik is” wanneer daar met begrippe soos die dekadentisme, estetisisme en simbolisme omgegaan word.

Goedegebuure (1987:10) maak egter vroeër die opmerking dat die dekadentisme nie noodwendig gekoppel behoort te word aan die onvermydelikheid van maatskaplike en kulturele disintegrasie nie. Daar is ook ’n positiewe sy aan hierdie verval; die verval van die kuns en die samelewing het behalwe die skadukant, ook ’n vrugbare kant. Hierdie vrugbare kant vorm volgens Goedegebuure (1987:10) die grondslag van die literêre konsep *dekadentisme*.

#### **4.5 Die dekadentisme, Aucamp en Mapplethorpe**

In haar studie *Hennie Aucamp as dekadent* (1994) skryf Mardelene Grobbelaar breedvoerig oor Aucamp se dekadente sensibilliteit: naamlik die dekadente kenmerke in sy fiksie wat ooreenstem met die negentiende-eeuse dekadente tradisie. Hierdie kenmerke kan ’n mens eweneens in Goedegebuure (1987:10) se woorde as die “vruchtbare kanten” van die dekadentisme beskou.

#### 4.5.1 Die duiwel met sy sweep

Dit bring my dan by die deel van die bespreking waar die parallel tussen die werk van Aucamp en Mapplethorpe getrek kan word. Die eerste dekadente kenmerk, of uitvloeisel, is seksuele perversiteit. Grobbelaar (1994:92-94) wys op vorme van perversiteit in die karakterisering van sommige Aucamp-tekste. Alhoewel dit gevaarlik is om sonder meer 'n grens te trek tussen normale en perverse seksualiteit, sou sekere van Mapplethorpe se foto's myns insiens as pervers geklassifiseer kan word. Reëls 22-24 van die gedig wys op so 'n foto:

[...] self-  
portret as duiwel met die sweep  
in jou harige agterent  
soos 'n stert, in leerkamaste,  
die dekor van 'n skaduwêreld laastelik  
as dekadente glans opgedis [...]

Hierdie reëls dien as toespeling op 'n selfportret van Mapplethorpe wat in 1978 geneem is:



*Self-portrait, 1978 (In: Danto 1995:58)*

Arthur C. Danto (1996:57) beskryf hierdie selfportret as: “The notorious self-portrait of himself [Mapplethorpe - TK] from behind, in leather chaps and cowboy boots with a bullwhip stuck in his hairy anus and looping out onto the floor like a rat’s tail”. Dié beskrywing kom in 'n groot mate ooreen met bogenoemde versreëls, behalwe dat die “rat’s tail” 'n ‘onskuldiger’ beeld oproep as die reël: “duiwel met die sweep”. Die

“duiwel” aktiveer enersyds ’n ander selfportret van Mapplethorpe waar hy kaalbolyf met twee horings op die kop en ’n strak uitdrukking reg in die lens inkyk (Mapplethorpe 1988:33):



Andersyds suggereer die woord “duiwel” seksuele speelsheid. Oor hierdie speelsheid doen Danto (1996:57) aan die hand dat Mapplethorpe dikwels probeer om humor in sy foto’s in te werk en dat dié selfportret ook ’n moontlike element van humor wil oordra. Danto (1996:57) skryf hieroor:

The artist looks back at the viewer with a complex expression - glowering if one looks at the eyes, about to break into a smile if one looks at the mouth.

Verder af in die paragraaf stel Danto dit tereg dat dié humor misluk, aangesien die skok wat hierdie beeld oproep, die moontlike humor oorskadu. Danto (1996:57-58) redeneer vervolgens dat die skok te wyte is aan die feit dat die ontbloting van die anus baie selde in kunswerke plaasvind. Hy wys daarop dat Picasso al by geleentheid die anus geskilder het, maar dan om die volgende rede: “[...] the contortions cubism imposes on the human body might in Picasso’s case have been invented so that he could show the orifices as a matter of course” (1996:59). Oor die voorstelling van die anus in Mapplethorpe se selfportret laat Danto (1996:59) hom as volg uit [my kursivering - TK]:

Mapplethorpe’s self-portrait goes well beyond flashing a rarely shown orifice. He shows it as penetrable and hence as sexualized. The instrument of penetration here is also an instrument of cruelty and punishment, *an object of masochistic fantasy*, an analogue to the immense penises that appear over and over again in Mapplethorpe’s corpus.

#### 4.5.2 Aangebied as offervrugte

Grobelaar (1994:94-98) wys op talle manifestasies van sadisme en masochisme in Aucamp se verhale, waaronder “In memoriam: Guy de Maupassant”, “La Divina en die cowboy” en “Met pers en groen geteken”- om maar net enkeles te noem. In Mapplethorpe se foto’s is daar eweneens ’n sterk sadistiese en masochistiese inslag. Die sado-masochisme is dus ná perversiteit die tweede ooreenkoms wat hier getref kan word.

Oor die sado-masochisme in Mapplethorpe se foto’s skryf Allen Ellenzweig (1992:127) as volg:

Specifically disturbing are Mapplethorpe’s pictures that portray the sadomasochistic stratum of the homosexual subculture [...]. These images [...] reveal the coded, fetishist aspect of men in leather or, both abstractly and literally, certain particular sexual practices of that group.

Verder wys Ellenzweig (1992:128) tereg daarop dat hierdie foto’s op ’n skokkende wyse die waarnemer in ’n hele debat inlei waar dit gaan om seks as mag, seks as ’n wapen om pyn toe te dien, en selfs in radikale vorme: seks as ’n flirtasie met die dood. ’n Foto waarin veral die vermenging van seksuele perversiteit en seksuele sadisme plaasvind, is *Jim and Tom, Sausalito* (1976) [Danto 1995:84]:



*Jim and Tom, Sausalito, 1977 (In: Danto 1995: 84)*

In hierdie foto is ’n man met ’n leerbroek en leermasker besig om te urineer in die mond van ’n bukkende man met ’n leerbaadjie aan. In hierdie (vir baie mense) skokkende foto, word die boodskap oorgedra dat seks ’n sterk magsverhouding

impliseer. Die man wat in 'n gebukte posisie voor die ander een is, versterk hierdie boodskap.

Ook Edmund White (1995:132) wys op die skokkendheid van sommige van Mapplethorpe se foto's: "What Mapplethorpe [...] found in sadism [...] was a practice, a world, so revolting that even (or especially) other homosexuals were horrified by it".

Die waarnemer word egter nie net in die debat oor seks ingelei nie. Dit is ook die geval dat Mapplethorpe die waarnemer as 't ware uitnooi om na die foto's te kyk. Soos later in die bespreking uitgewys word, stileer dié fotograaf met opset sy modelle. Die waarnemer word in 'n sekere sin deur die foto's uitgelok én as voyeur betrek. Hy is die een wat deur die foto's toegang verkry tot die geheime dade van sekere homoseksueles. Hierdie voyeurisme is kunsmatig en vorm 'n spel wat herinner aan die personasie in "Olympia". Die foto word doelbewus, soos die personasie in "Olympia", só gerangskik dat dit die waarnemer se blik uitlok. Verder word die illusie geskep dat die waarnemer as voyeur die oënskynlike geheime foto in-loer. Verskeie voorbeelde uit die gedig gee egter die kunsmatigheid van die 'onbewuste' foto's te kenne. Vergelyk byvoorbeeld: "aangebied as offervrugte" (strofe 2). Hier is dit nie net die anonieme lywe wat as offervrugte aangebied word nie, maar ook die foto's as sodanig. Die skaduwêreld word dus doelbewus vir die waarnemer as "dekadente glans opgedis" (strofe 4). Die foto's is verder vir die waarnemer "boeiend soos die wit". Indien die volgende reël se "calla-lilie" nie met bogenoemde saamgelees word nie, kan die afleiding gemaak word dat die foto's so boeiend is soos die flits van die kamera (vergelyk ook "stralend wit" in strofe 5). Die woord "boeiend" kan verder ook inspeel op "boei". Enersyds word assosiasies met die tronk geaktiveer. Die kamera funksioneer dus as 'n judasoog (die loergat in tronkdeur) en bedrieg die waarnemer. Andersyds roep "boei" die sado-masochistiese atmosfeer op, waar boeie dikwels deel uitmaak van die handeling.

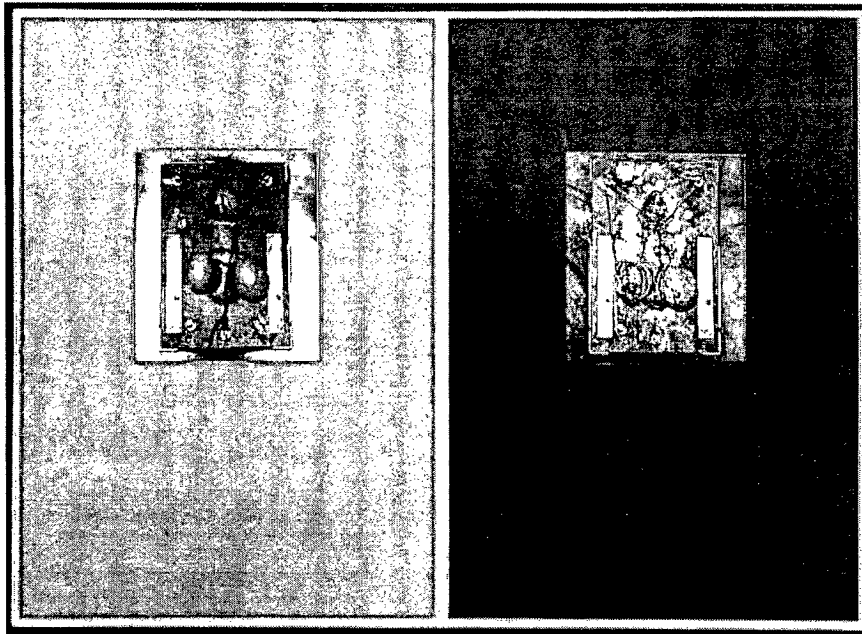
Die sterkste vorm van sado-masochisme wat in die gedig Mapplethorpe se foto's impliseer, word in strofe 3 aangetref :

fallusse geamputeerd  
soos besnyde blomme,  
of aangebied as offervrugte;

Die “fallusse geamputeerd” aktiveer hier, myns insiens, die foto’s: *Untiteld* (1978) en *Richard* (1978) [1995: 86 en 89]:



*Untiteld* 1978 (In: Mapplethorpe 1995:86)



*Richard* 1978 (In: Mapplethorpe 1995:89)

In beide foto’s word die penis en skrotum van die anonieme persoon in ’n metaalplaat omhul en met draad vasgebind. In eersgenoemde foto is daar vier hande wat werkzaam is in die proses waarin die fallus geamputeer word. Hierdie beeld herinner bykans aan ’n hospitaalmilieu. Laasgenoemde foto bestaan uit twee kleiner geraamde foto’s binne-in ’n raam. In die eerste foto is die metaalplaat reeds oor die fallus gebind

en is die hande afwesig. In die tweede foto het die fallus onder die drukking van die metaalplaat oopgebars. Die plasing van dié foto's binne hierdie dubbele rame versterk die beeld van die sadistiese amputasie van die fallus. Verder roep dié beeld onvermydelik reël 15 in die gedig op: "Gevang in raam na raam".

Die ironie hierin is egter dat Mapplethorpe nie daarin kan slaag om die "anonieme lywe" in die werklikheid vas te vang nie. Die "anonieme lywe", wat aansluit by die "koplose portrette" (strofe 4), moet op 'n meer figuurlike wyse - deur die foto - telkens vasgevang word, dit wil sê in raam na raam. 'n Mens sou dit verder kon interpreteer as 'n voortdurende raamverskuiwing. Die idee van vervanging van die liggaamlike word in dié gedig, soos die geval is met "Wensbegeerte" (hoofstuk 2), op 'n metavlak voorgestel. Die betekenis ontglip telkens die raam van die foto.

Die byna desperate wyse waarop Mapplethorpe die 'skaduwêreld' wil vasvang in sy foto's, skep die indruk dat hy as voyeur optree. Dit is dus nie net die waarnemer wat as 'n soort voyeur die foto's inkyk nie, maar ook die fotograaf in sy pogings om die waargenome momente in foto's te raam.

Daar bestaan verder 'n noue verband tussen sadisme en voyeurisme. Soos in die eerste hoofstuk bespreek, is die basiese motivering van die voyeur om kennis op te doen en sodoende mag te verkry. Freud (1953:194) skryf onder meer dat die kennis-instink dikwels gebruik maak van die skopofiliese instink. Kelly (1992:11) voer aan dat "[t]he instinct for mastery is nonsexual, and can fuse with sexuality secondarily to become sadism". Verder redeneer Kelly (1992:11) dat hierdie kennis-instink dikwels ten doel het om die objek te domineer of selfs te vernietig. So ook skryf Otto Fenichel (1953:377) dat die kyk van die subjek tydens seks in 'n mindere of meerdere mate te doen het met die begeerte om die objek te vernietig - of om met Sartre te spreek: om die Ander-as-objek te vernietig.

Die fotograaf wat in die gedig "Robert Mapplethorpe" voorgestel word, is hiervolgens nie net voyeur nie, maar ook die skender en amputeerder van die objekte wat afgeneem word. Hy is die een wat die geamputeerde fallusse aanbied as offervrugte (strofe 3).



Die gebruikmaking van die blommotief (“besnyde blomme”) is, soos in die geval van “Olympia”, om die seksuele uit te beeld. Verder werk die verwysing na die besnydheid van die fallus (blomme) ondersteunend in op die amputasie en dus geskondenheid van die fallus. Wat egter interessant is, is dat die besnydenis dikwels met religie verbind word, terwyl dit hier eerder gaan om ’n sekere mate van sadistiese skending van die fallus. In strofe 3 roep die woorde “of aangebied as offervrugte”; wel ’n religieuse beeld op. Dié religieuse beeld is egter nie vergesogd nie, aangesien die religie volgens Mapplethorpe ’n sentrale rol in sy kuns speel. “When I work, and in my art, I hold hands with God”, het Mapplethorpe (1995:133) by geleentheid aan sy vriendin Patti Smith gesê. Voorts sluit die idee van offervrugte, en dus die ‘altaar’, te nouste aan by Mapplethorpe se vroeëre kunsopvattinge. Hy beskou sy werke in hierdie vroeëre stadium as “altarpieces from some bizarre religion” (Mapplethorpe 1995:133).

#### **4.5.3 Dionusos, sy wywe en sy androgienie trekke**

Die verwysing na androgeniteit sluit ten nouste aan by die dekadentisme. In strofe 5 word daar melding gemaak van die “androgienie trekke”. Dié androgeniteit kan teruggevind word in die foto’s van Apollo en Mercurius (Mapplethorpe 1995:122; 127). Vervolgens sinspeel dit ook op Mapplethorpe se androgeniteit.

Indien die verwysing na Dionusos-en-sy-wywe in die derde strofe nagegaan word, is dit insiggewend dat androgeniteit ook by die god Dionusos voorkom. Walter F. Otto (1965:175-176) skryf in dié verband: “He, himself [Dionusos - TK], has something feminine in his nature.” Voorts: “[...]he is called contemptuously ‘the womanly one’, of ook by tye “womanly stranger” en “man-womanish”. Otto (1965:176) skryf verder dat Dionusus as kind deur Hermes aan Ino gegee is met die voorskrif om die kind as ’n meisie groot te maak. Hermes is verder ook ’n ander benaming vir Mercurius - “[t]he messenger of the gods [...] he was deity of [...] the wind - with whose speed he was able to move.” (Zimmerman 1964:124) Hierdie beskrywing strook dus met Mercurius as “jou laaste reisgenoot”.

#### 4.5.4 Die wit calla-lilie boei

Die *estetisisme* is 'n term wat in die sfeer van die dekadentisme tuishoort. In dié verband wys Grobbelaar (1994:52) daarop dat Aucamp se kortverhale deurspek is met vorme van sowel die estetisisme as die artifisiële. De Deugd (1977:37) som die verhouding tussen die dekadentisme en estetisisme as volg op:

Decadence appears to be distinguishable but cannot be separated from Aestheticism: all decadent works are also to a certain extent aesthetic in character, but the thesis is not also reversible, that is, an aestheticist work is not necessarily decadent.

Die grootste kenmerk van die estetisme is *l'art pour l'art*; dit wil sê kuns ter wille van die kuns. Anders gestel: estetisme kan kortliks beskou word as die oortuiging dat skoonheid die essensie van kuns is.

In die eerste strofe van die gedig “Robert Mapplethorpe” vind die spreker 'n vergelyking tussen Mapplethorpe se “laaste selfportret” en een van Mapplethorpe se foto's, naamlik dié van die “calla-lilie” wat in 1987 geneem is. Vergelyk (1993:53):

boeiend soos die wit  
calla-lilie, honger na kennis,  
wat besorgd buig oor sy skaduwee,  
bewus van sy dood,  
sy einde intiem.

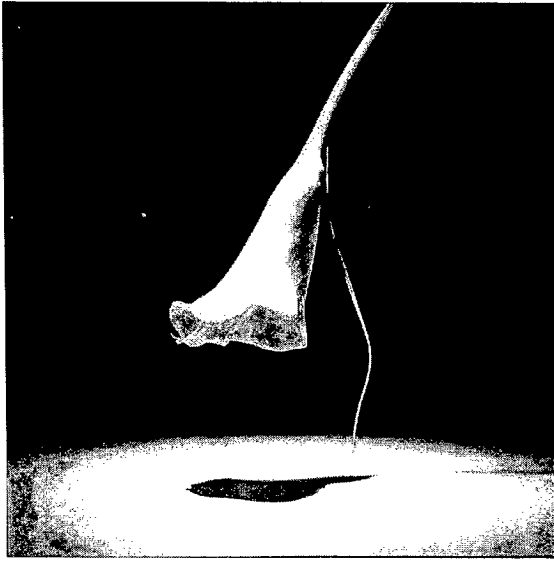
Fritz (1998:55) voer aan dat die personifikasie van die calla-lilie wat teennatuurlikheid suggereer, 'n kenmerk is van die estetisisme. Dit is egter nie net De Lange se personifikasie van die calla-lilie wat dui op estetisime, soos Fritz te kenne wil gee nie. Ook Mapplethorpe se foto as sodanig, en méér nog: sy plasing van oënskynlike ‘on-skuldige’ blommestudies langs naakte mansliggame en fallusse is 'n aanduiding van die estetisisme.

In die vierde strofe dui die woorde “as *dekadente* glans opgedis” [my kursivering - TK] veral op hierdie estetiese inspelings op die gedig, wat op sy beurt terugverwys na die estetiese ondertone in Mapplethorpe se foto's.

#### 4.5.5 Buig, terwyl jy stadig losraak

Daar is 'n verwickeldheid ter sprake tussen die blom (die calla-lilie) as simbool van dood en seksualiteit. Dié lelie “buig [besorgd] oor sy skaduwee”, wat moontlik wys

op 'n mate van introspeksie. Die calla-lemie, as verteenwoordiging van Mapplethorpe, probeer eers aan die einde van 'n leeftyd insig verkry in 'n vergange 'donker' lewe.



*Calla Lily (1987) (In: Mapplethorpe 1995:52)*

Hierby sluit strofe 4 aan: “die dekor van ’n skaduwereld”. Hierdie “skadu”-idee dui dus op die dood. Die calla-lemie is “bewus van sy dood”; sy “einde”, wat as “intiem” (strofe 1) beskryf word, maak die verhouding tussen die dood en seksualiteit ahangig. Die woord “intiem” verwys hier enersyds na ’n intimiteit tussen die calla-lemie en die dood. Andersyds dui dit moontlik op die sogenaamde ‘klein dood’ (*little death*), wat dus die seksuele konnotasie daarin bevestig. Die tweede strofe, wat ’n verdere uitbouing van die *Calla Lily*-foto is, beklemtoon ook die naderende dood (De Lange 1993:53):

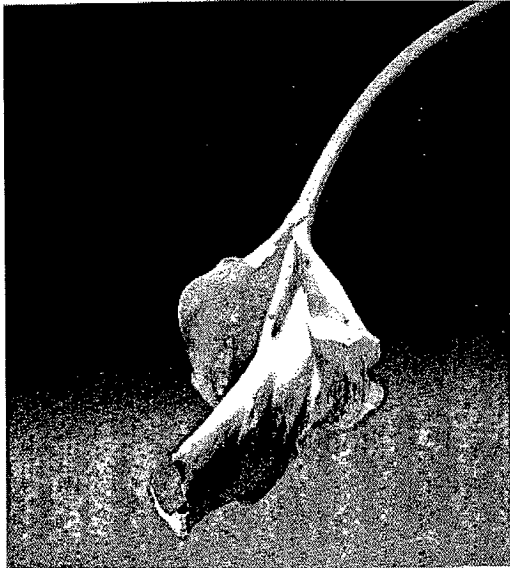
Jou gesig  
 ’n opaal skyf sweef  
 weg in die volstrekte swart  
 agtergrond, alreeds  
 besig om los te raak  
 terwyl jy dit beleef.

Die gesig as opaal skyf wat sweef, herinner sterk aan die ovaalvormige objek in Holbein skildery *The Ambassadors* waarna in hoofstuk 1 verwys word. Die onmoontlikheid om die jy se ervaring in te sien, word waarskynlik gesuggereer. Voorts kan dit ook die boeiendheid van Mapplethorpe se lewe en foto’s te kenne gee. Lacan (1979:93) skryf dat die visuele ’n strik kan stel vir die waarnemer se blik. Hy verwys dan ter illustrasie na die ovaalvormige objek in die voorgrond van Holbein se skilde-

ry. Verder beweer Lacan (1979:93) dat 'n skedel in die weerkaatsing van dié objek te bespeur is - in strofe 6 verwys die spreker na “[d]ie skedel”.

Die beskrywing van die blom wat “besig [is] om los te raak” gee verder iets te kenne van 'n seksualiteit: dié blom wat in strofe 3 as geamputeerde fallus voorgestel word (“besnyde blomme”). Hier raak die blom dus “los”, wat die idee van amputasie aktiveer. Die dood amputeer dus spreekwoordelik die lewe, maar het terselfdertyd 'n sterk seksuele impak.

Indien die foto van die calla-lilie wat Mapplethorpe in 1986 geneem het, by dié interpretasie betrek word, is die seksuele impak selfs groter:



*Calla Lily (1986) (In: Danto 1995:120)*

In 'n onderhoud met Janet Kardon stel Mapplethorpe dit dat sy blomstudies nie bedoel is om “fun flowers” te wees nie. Hy merk verder op: “I don’t know how to describe them, but I don’t think they’re very different from body parts” (Danto 1996:115). Danto (1996:115) maak dan tereg die afleiding dat Mapplethorpe na die fallus verwys wanneer hy van “body parts” praat.

Danto (1996:121) se beskrywing van die 1986 *Calla Lily* sluit op interessante wyse aan by die beskrywing van die calla-lilie as “honger na kennis”: “[...] a single calla lily [...] enters the space of the photograph like the head of some monster with a thin

neck, curving down from the precise upper right corner, as if to feed. Its mandible-like blossom seeks blindly for prey”.

Ek wil egter aanvoer dat die calla-lelie van 1986 nie net ’n suggestie van hongerte oordra nie, maar ook ’n sterk seksuele beeld, wat in ’n groot mate ontbreek by die 1987 weergawe van die calla-lelie. Die fokus op die half-krom vorm van dié blom én die stempel wat uit die voue van die lelie staan, dra ’n besliste seksualiteit aan die kyker oor.

Die verhouding tussen die dood en seksualiteit kan aan die dekadentisme gekoppel word, soos Fritz (1998:30) tereg opmerk. Indien die uitgangspunt van Roland Barthes oor die dood en fotografie hierby betrek word, het dit insiggewende gevolge vir die interpretasie van die gedig “Robert Mapplethorpe”, waarin die dood kennelik ’n groot rol speel. Louis-Jean Calvet (1994: 220) haal in dié verband Barthes aan:

[W]hat I really find fascinating about photographs [...] is something that probably has to do with death. Perhaps it’s an interest that is tinged with necrophilia, to be honest, a fascination with what has died but is represented as wanting to be alive.

#### **4.5.5.1 Roland Barthes se dualiteitsbeskouing van die foto**

In aansluiting by die verhouding tussen seksualiteit en die dood skryf John Tagg (1988:1) oor die implikasies van Roland Barthes se beskouing oor die realiteitsgetrouheid van foto’s. Vir Barthes is daar ’n direkte verwantskap tussen die realiteit (“the *necessarily real thing*”) en dié realiteit soos wat dit in die foto uitgebeeld word: “every photograph is somehow co-natural with its referent” (Tagg 1988:1). Hiervolgens is die kamera die instrument wat ’n realiteit afneem en dan getrou representeer; die realiteit wat as ’t ware dood is, word aan die vergetelheid ontruk en bly leef deur die foto. Daar is dus vir Barthes ’n dualiteit tussen lewe en dood aanwesig in elke foto. Dit bring hom dan selfs by nekrofilie uit: die kyk na die foto kan vergelyk word met die aangetrokkenheid tot of die omgang met die dooies.

Tagg se voorbehoude teen so ’n benadering is dat die sogenaamde pre-fotografiese realiteit as té vanselfsprekend aanvaar word. Dié pre-fotografiese realiteit verwys na ’n kompleks verweefde realiteite. Dit is byvoorbeeld nie altyd moontlik om te kan bepaal of ’n foto na ’n ‘werklike’ realiteit, as ek dit so kan stel, verwys nie: “[T]he existence of a photograph is no guarantee of a corresponding pre-photographic

existent” (1988:2). Tagg is van mening dat die realiteit van die foto nie na die pre-fotografiese realiteit verwys, asof laasgenoemde ’n gegewe waarheid is nie. Volgens hierdie argument is die pre-fotografiese realiteit in eerste instansie nie noodwendig reël nie, en tweedens is daar nie ’n noodwendige verhouding tussen dié realiteit en die realiteit wat in die foto verteenwoordig word nie. Dit is dus hiervolgens eerder gewens om elke realiteit, hetsy pre-fotografies of fotografies, as afsonderlike realiteite te beskou.

Alhoewel Tagg se kritiek op Barthes geldig is, vind ek Barthes se dualiteitsbeskouing steeds insiggewend vir die interpretasie van die gedig “Robert Mapplethorpe”. Die calla-lemme wat “bewus [is] van sy dood” is dus hiervolgens bewus van die feit dat hy verewig word deur die dood in die foto. Indien die calla-lemme as die persoonifikasie van Mapplethorpe opgeneem word, sal daar tereg geredeneer kon word dat dit juis vanweë sy foto’s, en dan veral selfportrette, is dat Mapplethorpe as ’t ware verewig word.

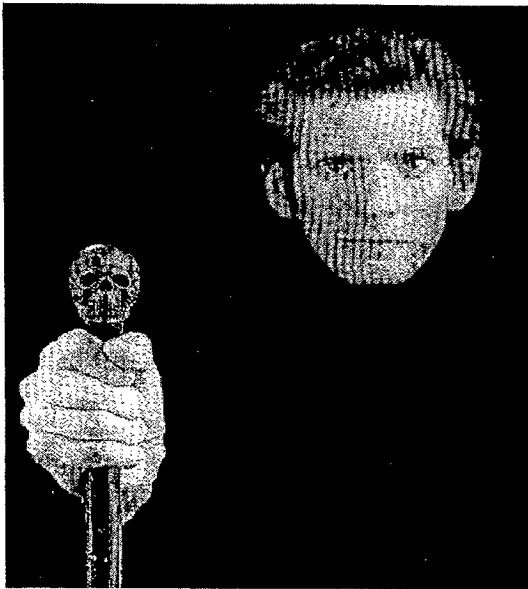
In strofe 5 kom hierdie dualiteit tussen lewe en dood eweneens na vore:

stralend wit soos vergeestelike  
vlees: die perfekte dooies  
só gelaai met lewe.

Die “stralend wit” kan enersyds terugverwys na die “androgien trekke” (strofe 5), maar ook na die verstilling van foto’s (strofe 5). Die omskakeling van “vlees” na ’n “vergeestelike vlees” word dus bewerkstellig deur die “stralend[e] wit” (die flits) van die kamera. Hierin word Barthes se uitgangspunt volkome gerealiseer: die kamera laat die werklikheid (die lewendiges) in ’n bykans heilige handeling sterf, om dit dan weer in die foto met ’n ander “lewe” te laai.

#### **4.5.5.2 Klou verbete aan jou kiere**

In die slotstrofe word daar verwys na “die kiere” (reël 38) wat Mapplethorpe eens as “ornament” (reël 38) gebruik het. In Patricia Morrisroe se biografie oor Mapplethorpe verskyn daar twee foto’s waarin die kiere figureer (1995: bylae 12 & 13). Die eerste foto is ’n selfportret waarin Mapplethorpe in swart geklee die kiere met ’n bykans desperate gesigsuitdrukking vasklem:



In hierdie foto is die klemmende wit hand om die kerie veral opvallend. Die tweede foto is deur Jonathan Becker tydens 'n geleentheid in die Whitney Museum geneem. Mapplethorpe sit strak voor hom en uitstaar, terwyl hy die kerie met albei hande in 'n vertikale posisie vashou. Langs hom sit 'n vrou in 'n opvallende laer posisie, wat 'n moontlike fallosentriese magsverhouding voorstel.

In eerste instansie blyk dit dat die kerie gewoon as 'n estetiese besitting gedien het, dit wil sê as 'n "ornament", soos dit uit die gedig blyk. Die feit dat die kerie nou nie

meer net 'n ornament is nie, maar iets is om op te steun, dui egter op die agteruitgang van Mapplethorpe se gesondheid in die laaste jare voor sy dood. Tweedens is die kiere 'n onmiskenbare falliese simbool - 'n gegewe wat De Lange in die teks aktiveer. Die slotreëls: "Net jou hande klou nog groot / en verbete aan jou dood", verwys myns insiens na die eersgenoemde foto uit Morrisroe se biografie. In hierdie foto klou Mapplethorpe se hand aan die kiere met die skedel, wat met die dood geassosieer kan word. Aangesien die kiere ook simbool van die fallus is kan die verdere afleiding gemaak word dat dit juis die fallus is wat gelei het tot Mapplethorpe se dood. Indien 'n mens in ag neem dat Mapplethorpe aan VIGS dood is, ondersteun dit so 'n interpretasie. Weereens word die dood en die seksuele teenoor mekaar gestel.

Uiteindelik sou Barthes se teorie ook hier van toepassing gemaak kon word. Die hand wat verbete aan die dood klou, kan eweseer geïnterpreteer word as die hand wat die kamera vashou. Die dood is dus moontlik hier metafoor vir die kamera. Sodoende word fotografie nie net 'n manier om 'n werklikheid dood te maak en weer te laat leef nie, maar ook 'n verbete poging vir Mapplethorpe om te ontvlug aan sy eie dood. Met hierdie interpretasie sou daar dan tereg gestel kon word dat die hand wat "groot" klou, dui op die grootsheid van hierdie fotograaf.

#### **4.5.6 Ek is speurend soos 'n kamera**

Mardelene Grobbelaar (1994:99) skryf dat Hennie Aucamp se verhale soms gekenmerk word deur 'n distansiëring van die lewe, wat sy dan toeskryf aan 'n vorm van voyeurisme. Sy verwys na die reisskets "Nagboot na Ierland" (Aucamp 1968:10) waarin hierdie gedistansieerde waarneming eksplisiet uitgebeeld word:

Ek is soos 'n kamera ingestel op die aanwesiges. Speurend kyk ek van links na regs en van regs na links.

Ook wil dit voorkom asof Mapplethorpe die voyeur is wat met sy kamera ongemagtigde werklikhede vaslê. Hierdie afleiding word gemaak juis omdat die idee van 'n kamera 'n gedistansieerdheid skep. Sartre (1957:258-259) verduidelik dat, alhoewel die self verteenwoordig kan wees in dit wat hy of sy afloer, die oë altyd verwyder is van dit wat waargeneem word. In hierdie verband kan die kamera dus as oog gesien word.



Fritz (1998:54) maak die afleiding dat Mapplethorpe wel 'n voyeur was wat die donker wêreld rondom hom afgeneem het, sonder dat sy die begrip *voyeur* in dié konteks belig. Die vraag is egter of Mapplethorpe werklik as voyeur in die tradisionele sin van die woord bestempel kan word. Edmund White (1995:130) skryf hieroor [my kursivering - TK]:

[...] his models are not people *caught unawares* at their folkloric habitual activities. Rather, they are carefully lit and posed bodies, sometimes placed against backdrops or sculptures Mapplethorpe designed.

Dit blyk dus hieruit dat die 'modelle' selfs geposeer het en dus ten volle bewus was van die neem van die foto's. 'n Verdere afleiding is dat dié persone, deur die instemming tot die fotografering, ook toestemming aan Mapplethorpe verleen het om die foto's te publiseer. Hiervolgens is daar dus geen sprake van inbreuk op privaatheid en van 'n voyeuristiese daad nie. In sy artikel "Foto's en privaatheidsbeskerming" skryf Neethling (1993:275) egter:

Nietemin kan in die reël aanvaar word dat toestemming tot die neem van 'n foto nie terselfertyd toestemming tot publikasie daarvan impliseer nie. Of sodanige toestemming bestaan, sal geheel en al van die omstandighede van elke geval afhang.

Volgens hierdie regsmenting is daar dus wel 'n moontlikheid van privaatheidskending, ongeag die feit dat die persoon ingestem het tot die neem van die foto. Hierdie instemming impliseer dus nie toestemming tot openbaarmaking nie. Of Mapplethorpe die skriftelike toestemming gehad het om die foto's te publiseer, is nie bekend nie. Dit is heel waarskynlik so dat Mapplethorpe hom nie aan 'wetlike' voyeurisme skuldig gemaak het nie. Die indruk bestaan egter dat Mapplethorphe hom tog op 'n manier as voyeur skuldig maak.

In die gedig "Robert Mapplethorpe" (1993:53) is daar telkens suggesties van Mapplethorpe as voyeur. Vergelyk byvoorbeeld strofe 1: "honger na kennis". Hierdie reël strook met die onderliggende motivering vir voyeurs: die drang om meer te sien, is uiteindelik ook die drang om meer kennis te verkry. 'n Verdere voorbeeld: "jou oë gluur / terwyl jou mond glimlag" (strofe 4). Hierin word ook iets van 'n verskansing te kenne gegee. Die mond wat glimlag, is nie net 'n sinspeling op 'n foto waarop 'n persoon geforseerd glimlag nie, maar dien as 'n verskansing vir die oë wat ondersoekend, dreigend of kwaai kyk. Die suggesties van Mapplethorpe as voyeur is

in hierdie konteks geldig, aangesien die intensiteit van waarneming telkens in sy foto's na vore tree. Mapplethorpe skep deur sy foto's, en veral die inhoud daarvan, die illusie van voyeurisme.

#### 4.6 Selfportret

Die woord "selfportret" in die aanvangsreël is in hierdie verband, dié van die besinning oor die voyeuristiese aard van die foto, geen onskuldige woord nie. Max Kozloff skryf in sy teks *Lone Visions, Crowded Frames* (1994:31) oor Mapplethorpe en sy selfportrette: "The artist yields his own presence [...], of which he's both the object and the subject." Mapplethorpe bring homself dus onder die lens van die kamera; hy as subjek beloer homself as objek deur die kamera én neem homself dan af. Verder skryf Kozloff oor die kompleksiteit van binêre opposisies wat deur selfportrette geïmpliseer word: aktief teenoor passief, objek teenoor subjek, selfs manlik teenoor vroulik. Met laasgenoemde verwys Kozloff na die selfportrette waarin Mapplethorpe homself as man óf as vrou verbeeld.<sup>32</sup> Die subjek is onder andere terselfdertyd die aktiewe fotograaf van sy eie passiewe beeld.

##### 4.6.1 Die kamera se skelm oog

Die lens van die kamera wat op die self gerig is, kan vervolgens gekoppel word aan 'n introspektiewe soeke na kennis. Freud se opvatting van die passiewe voyeurisme as 'n afloer van die self, kom dus hier ter sprake (hoofstuk 1). Soos in die gedig "Wensbegeerte" (hoofstuk 2) lei die soeke ook uiteindelik na 'n mate van narsissistiese introspeksie<sup>33</sup>. Die kamera het dus - hetsy gerig op die self of op ander objekte buite die self - *per se* te make met die voyeurisme. Dit wil voorkom asof die kamera 'n instrument kan word om kennis binne 'n geselekteerde werklikheid op te doen. Deur die beperking van die lens kan die kamera 'n geselekteerde werklikheid as 't ware afloer en vasvang. Sartre (1957:259) voer aan dat die sleutelgat as instrument van die afloerder net 'n gedeelte van die geheelbeeld bied van dit wat afgeloer word. Die lens

---

<sup>32</sup> Vergelyk in dié verband die selfportrette asook bespreking oor androgeniteit in Kozloff (1994:32-34).

<sup>33</sup> Narsissisme is voorts 'n eienskap van die dekadentisme. Grobbelaar (1994:101) skryf: "Die luister na die eie liggaam is geen vreemde verskynsel binne die dekadente tradisie nie". 'n Voorbeeld van die narsissiese introspektiewe kyk vind mens in die Aucamp-verhaal "Terloops" (1973:66): "Dis hy wat wil hoor dat hy nog is... Hy moet hom deur 'n spleet pers dat hy in veilige donkerte kan kom, dáár na sy bloed luister soos jy snags na gas of stoom binne pype luister."

van die kamera skep dus hierdie geleentheid om te kan afloer, maar is terselfdertyd ook 'n struikelblok.

Uit bogenoemde beskrywing kan die voorlopige afleiding gemaak word dat die kamera op 'n voyeuristiese wyse funksioneer, en dat hierdie voyeuristiese kenmerk nie bepaal word deur die intensies van die fotograaf nie.

Die kamera as voyeuristiese instrument word verder deur Johann de Lange as homoseksuele simbool geaktiveer. Vergelyk die wyse waarop die seksdaad in die gedig "Fotograaf" (1991:15) in terme van die kamera beskryf word:

Die lenige lens lig  
om 'n mens gelaai  
onder skoot te kry  
naai standhoudend  
met my liggewig  
minnaar onfeilbaar  
vriël immer slag-  
gereed om skoot  
na skoot onvermoeid  
te stol of te vergroot

Hierdie gedig roep as 't ware 'n foto-beeld by die leser op; dit is asof die foto in woorde gefotografeer is. Dié vermenging van die foto- en gedigvorm kom nóg sterker na vore in De Lange se gedig "Foto" (1995:33). Hierdie gedig roep na my mening 'n soortgelyke homoërotiese werklikheid op as Mapplethorpe se foto's. Vergelyk ook die kras taalgebruik wat hierdie werklikheidsillusie versterk:

## **FOTO**

*'n optelgedig*

dirk & dawie  
dubbelfok  
die student  
se donsige  
agterent  
sy wydsoop

bene laat sien  
'n skemering  
van balhare  
sy gesig gesmoor  
in die kussings

gluip na  
die kamera  
wat nader sluip

In die laaste strofe is dit die student se gesig wat gluip na die kamera wat nader sluip. 'n Eerste afleiding sou wees dat die student onwetend afgeneem is, en dat die kamera dus op 'n letterlike vlak as 'n voyeuristiese instrument gebruik is. Interessant is dat die woord *gluip*, wat beteken “uit die hoeke van die oë of halfbedekte, halfgeslote oë loer” (*HAT*), as die student se handeling voorgestel word en nie die kamera s'n nie. Dit onderstreep die wedersydse blik wat uit die meeste van Mapplethorpe se foto's blyk. Tweedens kan die gedig gelees word as 'n soort kamera wat die insident met behulp van woorde fotografeer. Die gedig is immers 'n optelgedig wat as 't ware 'n insident onwettig gesteel het. Soos in hoofstuk 3, tree die voyeur hier ook op as dief; die spreker het die gedig opgetel en dit aan die leser aangebied asof dit sy eie is. Die magsidee van die kyk wat Sartre (1957:266) koppel aan die afloerder se blik, kom dus ook hier ter sprake. Solank die voyeur nie betrap word nie, besit hy die mag oor die objek wat waargeneem word.

#### 4.6.2 Gevang in raam na raam

Die beskouing oor die selfportret raak gekompliseerd indien die gedig betrek word. Vergelyk in hierdie verband die aanvangsreël: “Jou laaste selfportret”. Met 'n eerste lees blyk dit dat die spreker na 'n spesifieke laaste selfportret verwys. Met die herlees besef 'n mens egter dat die spreker die een is wat Mapplethorpe se laaste selfportret skep. Deur die seleksie van biografiese gegewens asook die inspelings op verskillende foto's van Mapplethorpe, vorm die gedig 'n laaste selfportret van Mapplethorpe. Waar Mapplethorpe eers die objek én subjek van sy selfportret was, word hy gereduseer tot objek deur die digter; in dié geval is De Lange dus die subjek. Die vraag ontstaan nou of daar dan sprake is van 'n selfportret, indien De Lange as subjek optree. Daar sou wel geargumenteer kon word dat De Lange bloot die samesteller is van diverse beelde om sodoende die laaste selfportret van Mapplethorpe te skep. Dit is interessant dat De Lange se ‘selfportret’ in die hede voorgestel word. Of anders gestel: Mapplethorpe word in die gedig aangespreek asof hy steeds lewend is. Die afleiding kan gemaak word dat die gedig, soos die foto, 'n moment in die verlede verewig en lewend hou in die hede. Die reeds geraamde foto's word in die gedig geraam (vergelyk strofe 3).

#### 4.6.3 Die digter word 'n kamera

Die beskouing van De Lange (of dan die spreker) se rol in die skep van die laaste selfportret bring interessante implikasies na vore. Nie net is De Lange die subjek en Mapplethorpe die objek nie, maar ook is daar 'n verskuiwing van medium: die foto is nou gedig; die kamera word verplaas deur De Lange. Waar dit eers die kamera was wat die selfportret van Mapplethorpe vasgevang het, is dit nou De Lange wat die laaste blik op Mapplethorpe rig. Deur dieselfde mate van seleksie en intense waarneming (deur die oë as lens)<sup>34</sup> skep De Lange die gedig. Uiteindelik is hy nie net kamera nie, maar by implikasie ook voyeur.

Hoofstuk 5 sluit aan by hierdie hoofstuk aangesien die poging om met die minnaar én God te verenig, 'n loergat benodig. Dié loergat kan ook as instrument, soos die kamera, gesien word, waarin die kyk-aksie die gelykstelling van die seksuele en die religieuse inhou.

---

<sup>34</sup> Vergelyk die gedig "Studie van 'n portret van 'n man" (1986: 58): "Die oog glip uit soos 'n lens".

## HOOFSTUK 5

### MET OOPGESPERDE OË WAG EK OP JOU STRALENDE KOMS. VOYEURISME EN DIE RELIGIE

#### 5.1 Inleidend

Jean-Paul Sartre (1957:252) redeneer dat die subjek sigself altyd bevind in verhouding tot die wêreld waarbinne dit bestaan. Verder kan die subjek nie gesitueer wees in die wêreld sonder om deur die blik van die Ander-as-objek gedefinieer te word nie. Dit is juis deur hierdie wedersydse blik tussen self en Ander dat eersgenoemde nie net as objek bestaan nie. Die self is dus te alle tye bewus van die Ander se bestaan, en omgekeerd, en sodoende definieer die een die ander se synstatus in die wêreld.

Sartre skryf verder dat daar noodwendig 'n afstand tussen die self en die Ander aanwesig is, en dat die self sigself in 'n gedisintegreerde wêreld bevind waar alle objekte (ook die Ander-as-objekte) buite die sentrum bestaan. Voyeurisme is na my mening 'n poging om hierdie afstand op te skort<sup>35</sup>. Sartre skryf dat die subjek die sleutelgat gebruik as 'n middel tot 'n doel. Hier is dit nodig om die woorde van Sartre (1957:259) te herhaal [my kursivering - TK]:

[...] it is a pure process of relating the instrument (the keyhole) to the end to be attained (the spectacle to be seen), a pure mode *of losing myself in the world, of causing myself to be drunk in by things as ink is by a blotter* [...]. It is the end to be attained which organizes all the moments which precede it.

Die doel van die voyeur is dus om op 'n manier een te word met dít wat afgeloer word. In hierdie hoofstuk sal dié drang van die voyeur ondersoek word. Die voyeur wil egter nie net sigself verloor in die wêreld nie, maar dikwels ook op mistieke wyse met God verenig.

In Johann De Lange se werk word 'n drang na eenwording met die wêreld dikwels in die seksuele gemanifesteer. Hierdie drang lei verder na die soeke na God en die begeerte om met Hom verenig te word. Die verweefdheid van die seksuele en religieuse is 'n sterk tema in veral *Vleiswond*. Reeds die bundeltitel suggereer verwonding van sowel liggaamlike as geestelike aard. Dit wys ook op die kruisiging

---

<sup>35</sup> Vergelyk die bespreking oor "Rent" (hoofstuk 2) en "Olympia" (Hoofstuk 3).

van Jesus. In die gedig “Park” (1993:17) uit dié bundel word die seksuele en religieuse as volg verbind:

Terwyl jy vanoggend  
nog onwetend slaap  
skuif ek die laken af  
en vind verlore  
in die letsels op jou rug  
God se kruiswonde terug.

Hierdie laaste aangehaalde strofe uit “Park” (1993:17) wil te kenne gee dat die poging tot seksuele eenwording en uiteindelik die soeke na God dikwels met verwonding gepaard gaan. In ’n ander gedig, “Gebed” (1982:33), lui die slotreëls:

Here, of ten minste  
meskalien  
dat ek kan sien  
dat ek kan sien.

Hierdie vraag volg nadat die spreker verskeie ander goedere gevra het om selfmoord mee te kan pleeg. Die spreker wil sy lewe beëindig om sodoende van die wêreld te ontvlug om hom met God te kan verenig. Aangesien hy helaas nie die moed het nie (vergelyk strofe 2), vra hy in dié gebed om ten minste te kan sien, en dus sy eie situasie in te sien.

In die gedig “Portret van myself by ’n loergat” manifesteer hierdie intense behoefte om te kan sien (en dus begrip oor die eie lewe te kry) in die vermenging van die Rooms-Katolieke simboliek en die homoërotiek. Die self is op reis, of eerder aan die *cruise*, tussen seks en die soeke na God. Hierdie reis word uiteindelik ’n introspektiewe reis. Namate die soeke vorder, skep die self sy eie portret.

## 5.2 Die sluier verdwyn

Die seksueel maak ’n “prominente inhoudskomponent” van Johann de Lange se oeuvre uit (Victor 1992:53) en neem veral ’n eksplisiete vorm in *Nagsweet* (1991) aan en word in die daaropvolgende bundel, *Vleiswond* (1993), verder uitgebou.

In hierdie verband maak Joan Hambidge (1992:55) die opmerking dat ’n “aansienlike hoeveelheid gedigte” in De Lange se oeuvre oor die liefde handel. Sy het dit dan hier oor die liefde, eerder as net die bloot seksuele aspek. Hierdie liefde noem Hambidge

die “vreemde liefde” - die homoseksuele liefde - wat reeds in die werk van I.D. du Plessis en Ernst van Heerden te bespeur is. Dié digters verskuil egter die homoseksuele kodes in hul poësie. Frost (1989:4) is van mening dat die antagonistiese maatskappyhouding jeens homoseksualiteit hierdie digters dwing om van groepspe-sifieke kodes gebruik te maak. Die homoseksuele digter wou nie vroeër sy seksualiteit openbaar maak nie, omdat dit hom kon benadeel. So skryf Frost (1989:4) verder dat eufemismes, simboliek, metaforiek en ook die mitologie binne ’n homoërotiese konteks as kodes ingespan is om die nodige verdigting en verskuiling te bewerkstellig. Frost (1989:14) voeg die digters C.L. Leipoldt, W.E.G. Louw, Lucas Malan, Casper Schmidt, Wilhelm Knobel, Stephan Bouwer, Phil du Plessis en Theunis Engelbrecht tot die lys van digters in wie se werk homoseksuele kodes in ’n redelik hoë frekwensie voorkom. Dit is veral in die werk van die vroeëre digters, Leipoldt en Louw, waarin die homoseksuele kodes nog erg versluierd is. Frost (1989:5) wys reeds vroeg in sy tesis op die gevaar wat bestaan as die leser die digter self as homoseksueel beskou omdat daar homoseksuele kodes in sy werk te lees is.

### 5.3 Kritiek op De Lange se ‘nuwe religie’

In De Lange se poësie kom die homoseksuele liefde eksplisiet na vore en word die verskuildheid waarmee sekere van sy voorgangers te werk gegaan het, deurbreek. Dié eksplisitering van die gay liefde wat veral deur die bundels *Nagsweet* en *Vleiswond* bewerkstellig word, lei tot negatiewe kommentaar by kritici. Hambidge (1995:95) skryf in ’n ander artikel dat De Lange se poësie sedert die verskyning van *Nagsweet* (1991) dikwels skokkende reaksies tot gevolg gehad het en dat dit oor die algemeen nie goed by die kritici gevaar het nie. In haar resensie oor *Vleiswond* skryf Marlene Van Niekerk (1993:37) byvoorbeeld die inhoud af as “skryfsels”, “voorspelbare verworping van ’n poëtiese ‘voorskrif’”, en “popcornstand poësie.” Gerrit Olivier (1994:43) skryf oor die poësie dat dit “[d]ie somtotaal van moffie-kitsch” uitmaak.

Die negatiewe reaksies waarna Hambidge verwys, hang myns insiens moontlik saam met die feit dat De Lange in *Vleiswond* die seksuele en die religieuse op ’n parallele wyse teenoor mekaar stel. Hambidge (1995:95) skryf dan ook dat *Vleiswond* as ’n verdere antwoord op die Rooms-Katolieke gedigte van N.P. van Wyk Louw en Sheila Cussons gelees behoort te word, maar dat dit nou “’n *debunking* of selfs banalisering van die verhewe, estetiese gedigte” is. Verder in die artikel skryf sy dat hierdie bundel



in die teken van die banale en van ont-heiliging staan; dat dit soos in die geval by die Nederlandse skrywer Gerard Reve probeer om 'n nuwe religie te skep (Hambidge 1995:96). Dit blyk egter uit die resensie van Van Niekerk dat sy hierdie nuwe religie verwerp as 'n geforseerde gelykstelling tussen die “tot vervelens toe [...] homoerotiese ervaring” en die Rooms-Katolieke liturgie. Hierdie gelykstelling geskied, volgens Van Niekerk, op grond van 'n voorafgestelde kode van parallelle waarin die Rooms-Katolieke telkens op oppervlakkige wyse met die homoërotiese vervang word (Van Niekerk 1993:37). Ernst Lindenberg (1994:105) sluit hom by Van Niekerk aan deur te skryf: “Die tot vervelens toe herhaalde kwasi-Katolieke godsdienstige terminologie skep 'n patroonmatigheid en ontaard in 'n voor die hand liggende, maklike beeldbron waarvan die grondliggende betekenis in rook opgaan.” Volgens Olivier (1994:43) is die verbinding tussen die religieuse en die homoërotiese verder geforseerd en verwys hy daarna as die “altyd pasklaar metaforiese konneksies”.

In teenstelling met kritici soos Van Niekerk, Olivier en Lindenberg skryf J.C. Kannemeyer (1994:4) die sukses van *Vleiswond* toe aan die feit dat De Lange op 'n vernuwendende wyse die homoseksuele seksdaad met momente uit die Christelike wêreld, en dan meer spesifiek die Rooms-Katolieke rituele, verbind. Kannemeyer (1994:4) betoog dat die verbinding van die religieuse en die seksuele nie as 'n sekularisering of profanering gesien behoort te word nie, maar as 'n besondere vorm van die mistiek. Marthinus Beukes (1997:39) verskil van Van Niekerk en beweer dat sy in gebreke bly om die tipe religieuse ritueel teen die agtergrond van die homoseksuele in te sien.

“Portret van myself by 'n loergat” is myns insiens 'n goeie illustrasies van 'n teks waarin die religieuse en seksuele gelyk gestel word. By die lees van dié gedig word dit duidelik dat De Lange hier wel 'n tipe religie skep, maar anders as wat Hambidge (1995:96) voorstel, is ek versigtig om hierdie religie as “'n verheerliking van die moment of die *carpe diem*-gedagte” te bestempel. Dit is 'n religie wat méér as net die momentele verteenwoordig.

#### 5.4 Op soek na die verlore paradys

André P. Brink (1985:34-42) skryf in 'n artikel getiteld "Oor die religieuse en die seksuele" op insiggewende wyse oor die spanningsverhouding wat daar bestaan tussen die mens en die ruimte waarin die mens sigself bevind. Die mens het hiervolgens die drang om meer te wees as die omringende ruimte. Hierdie drang spruit uit 'n gevoel van onsekerheid en impliseer 'n strewe na sekerheid, na 'n paradys. Dié paradys is egter verlore en die mens is dus in 'n stryd tussen die onsekerheid van sy bestaan en die strewe na die verlore paradys van sekerheid. Die drang om bo die onsekerheid uit te styg na iets groters en sekerders, het tot gevolg dat die mens 'n sterk veroweringsdrang ervaar: die drang om die wêreld op geestelike wyse te oorkom. Dit is dan hierdie drang, hierdie "uitreik" en "begeerte", wat die ontstaanspunt van alle religie, filosofie, kuns en wetenskap is. Uiteindelik is dit ook die ontstaanspunt van die seksuele. P.H.Roodt (1992:130) voer aan dat die mens se sterkste drang dié is na geluk, heelwording, volmaaktheid en uiteindelik die herstelde paradys. Roodt is van mening dat dié drang sterk in die letterkunde figureer. Skrywers probeer 'n alternatiewe wêreld skep en juis om hierdie rede is alle letterkunde volgens Roodt ten diepste religieus.

Brink (1985:36) voer verder aan dat van die vyf menslike aktiwiteite (naamlik religie, filosofie, kuns, wetenskap en die seksuele) nie die volle persoonlikheid van die mens in beslag neem nie. Die mens se drang na iets groters manifesteer in die seksuele en religieuse. In beide gevalle is daar immers sprake van 'n totale oorgawe: die individu kan sigself alleen 'red' en 'vind' deur die totale oorgawe aan 'n godheid (in die geval van die religie) of 'n ander persoon (in die geval van die seksdaad). Deur die religieuse en seksuele daad verloor die ek momenteel sigself in die aanraking van die Ander. Die ek word as 't ware verlos van sigself en deel gemaak van die absolute. In hierdie verband maak Henning Snyman (1993:38) die opmerking oor *Vleiswond* dat die seksuele aktiwiteit 'n religieuse konnotasie kry "wat nie alleen die godsdienstige belewenis in 'n parallelle lyn plaas met die seksuele ekstase nie, maar wat die intense kommunikasie tussen die seksueel aktiewes verhef van die liggaamlike tot die geestelike".

In "Portret van myself by 'n loergat" (1993:16) is die intense drang tot die absolute opvallend. Die spreker smag naamlik om uit te reik na 'n Ander, oftewel Andere. Die

desperaatheid van die spreker se begeerte om uit te reik, word veral gesuggereer deur die veelheid van vraagtekens in die gedig.

## **PORTRET VAN MYSELF BY 'N LOERGAT**

*Mutsuo Takahashi*

Here, wanneer sal dit gebeur?  
Hoe lank nog voor u besoek?  
Ek kniel hier op die smadelike vloer, wagtend;  
voor my prente van gevlerkte engele en heiliges.

In die middel van die muur en versier  
met heilige inskripsies in silwer en goud  
'n loergat; u stralende besoek –  
het die tyd daarvoor nog nie gekom nie?

O dán sal ek voor u kniel,  
koorsig my lippe oopmaak, droog en gebars van dors,  
soos daardie skrikwekkende profeet gesê het,  
en my mond vul met u.

U gewyde gulp sal gul oorvloei,  
reën in my oopgesperde oë, my mond,  
oor my kortgeskeerde kop met jong gryshare.

In u weergalose medelye sal ek, soos een verkrag,  
my oë toemaak asof ek ly, en snak...  
Wanneer sal dit gebeur? Hoe lank nog voor u kom?

Met dié woorde het die gesig soos 'n wynsak  
waaruit die wyn gelek het in plooië teruggesak.  
Met dié openbaring skaars verby,  
nog knielend voor die toilet,

die muur bedek met banale graffiti,  
het van die ander kant deur die loergat  
in die middel van die muur  
'n droë oog vurig teruggegluur.

Die vraagstelling van die aanvangsreëls word verder in die gedig herhaal: “het die tyd daarvoor nog nie gekom nie?” (strofe 2) en: “Wanneer sal dit gebeur? Hoe lank nog voor u kom?” (strofe 5). Met die afwagting op die Ander word daar deur dié vrae iets te kenne gegee van die magsverhouding tussen die self en die Ander: die ek is naamlik afhanklik van die onbekende koms van die Ander. Die ek staan voorts magteloos teenoor die Ander en in totale afwagting; vergelyk: “koorsig my lippe oopmaak, droog en gebars van dors” (strofe 3).

Die Ander op wie die spreker wag, kan op tweeërlei maniere gelees word. In eerste instansie is dit die anonieme minnaar op wie die spreker in 'n toilet wag. In 'n ander geval dan, is dit die “ek” wat in 'n bieghok sit en bid op God se koms. Dit is met hierdie vereenvoudigde inligting waar die korrelasie tussen die seksuele en religieuse plaasvind. Want soos die “ek” op die anonieme minnaar wag om seksueel bevredig te word, wag die “ek” in die bieghok op die verlossing van God. Die gelykstelling geskied dus as volg: die toilet met die loergat is die bieghok; die anonieme minnaar is God.

Brink (1985:37) is van mening dat die vergelyking tussen die religieuse en die seksuele nie ongewoon is nie en dus nie tot banalisering hoef te lei nie. Hy skryf: “*die geslagsdaad is die seksuele ekwivalent van gebed*. In albei kom die uitreiknood, die verloor-en-vind-paradoks tot sy grootste konsentrasie. Elk moet voortdurend hernieu word, omdat hulle momenteel is - en die momentele aanraking met die Ander [...] skep voortdurend die noodsaak van herhaling” (1985:37).

Myns insiens het die kritiek rondom De Lange se poësie nie soseer te make met die feit dat die seksuele en die religieuse parallel teenoor mekaar gestel word nie, maar die feit dat die homoërotiese en die religieuse gelykgestel word. Met ander woorde: die feit dat die homoseksuele minnaar en God in onmiddellikheid teenoor mekaar gestel word, kan lei tot die lees van die gedig as profanering en banalisering. Verder is daar ook die feit dat die heiligheid van die Rooms-Katolieke Kerk hier getransponeer word tot die haglikheid van 'n toilet. Dit is interessant dat die bieghok (en ook toilet) wat in die tweede strofe in sterk Rooms-Katolieke terme beskryf word (“met heilige inskripsies in silwer en goud”), uiteindelik net die toilet word: “die muur bedek met banale graffiti”. Deur hierdie onthulling van die bieghok as blote openbare toilet word die ontnugtering van die steeds wagtende spreker in die slot voorgestel. Dit is moontlik so dat die onpersoonlikheid van die waarskynlik openbare toilet die anonimiteit van die Ander/e onderstreep.

### 5.5 Onsubtiele verbinding van die Rooms-Katolieke en gay gegewe

'n Bydraende faktor tot die moontlike lees van die gedig as banalisering van die Christelike geloof, is die mate van openlikheid waarmee die homoërotiese en die religieuse met mekaar verbind word. Beukes (1997:36) skryf dat in De Lange se poësie die twee “oënskynlik onversoembare sake” versoen word, naamlik dat 'n gay gegewe met die Christelike religie gelykgestel word. Hierdie gelykstelling geskied op grond van sekere Christelike simbole soos hier ook aanwesig is. Alhoewel De Lange gebruik maak van simbole, vind daar steeds nie versluiering of verskuiling van die homoërotiese plaas nie. Soos wat Frost (1989:161) dit stel, beteken 'n groter openheid nie noodwendig 'n afwesigheid van die gebruik van simbole en metaforiek nie. Snyman (1993:4) beweer in dié verband dat die bundel die eros van *gay* liefde verken en die liggaam as metafoor gebruik om seksualiteit en spiritualiteit te verbind.

In die onderhawige gedig vind die leser verskeie voorbeelde waar die religieuse en seksuele verbind word deur die gebruik van metafore en nie net simboliek nie. Deur die herhaling van “kniel” en “knielend” (strofes 1, 3 en 6) word die Christelike gegewe as homoseksuele term geaktiveer. Die herhaling van “kniel” dui voorts op die magsverhouding tussen die ek en die Ander, en beklemtoon die desperaatheid van die ek. Verder dien dié herhaling as visualisering van die spreker se smagting na orale seks. Die fokus op die mond dra by tot dié voorstelling: “koorsig my *lippe* oopmaak”; “*my mond* vul met u” (strofe 3); “reën in my oopgesperde oë, *my mond*” (strofe 4) [my kursivering - TK].

### 5.6 Magsverhouding tussen die self en die Ander

Kaufman (1987:1) skryf as volg oor magsverhoudinge tussen die individu en die Ander; die manlike en die vroulike [my kursivering - TK]:

The act of violence is many things at once. At the same instant it is the individual man acting out relations of *sexual power*; it is the violence of a society - hierarchical, authoritarian, sexist, class-division, militarist, racist, impersonal, crazy society - being focused through an individual man [...] In total these acts of violence are like a ritualized acting out of our social relations of power; the dominant and the weaker, the powerful and the powerless, the active and the passive [...] the masculine and the feminine.

Hierdie argument van Kaufman staaf dus die voorgestelde magsverhouding tussen die self en die Ander, soos wat dit in die gedig deur die knielende spreker voorgestel

word. Maar verder maak Kaufman die belangrike opmerking dat die man optree as seksueel bemagtigde en dat geweld dikwels met hierdie mag gepaardgaan. In die teks kan daar wel 'n ondertoon van hierdie seksuele mag en geweld aangetref (strofe 5):

[...] sal ek, soos een verkrag,  
my oë toemaak asof ek ly, en snak ...

In die spreker se desperate smagting om in seksuele sin onderdanig aan die anonieme minnaar te wees, word seksuele mag, en uiteindelik seksuele geweld, gesuggereer. Selfs 'n mate van sado-masochisme wat in ander De Lange tekste eksplisiet na vore kom, kan hier ingelees word<sup>36</sup>. Die spreker smag daarna om pyn aangedoen te word. Vergelyk in hierdie verband “Spitsroede” (1991:25), waarvan ek slegs die laaste strofe aanhaal:

die sterker gryskop  
in volle leermondering  
is tydsaam met die dun  
swart peits    hy piets  
die klein plat tepels  
teer tot gloeiende  
ringe van vuur

Ook in die gedig “Graaff se poel I” (1993:77) word die verbinding van die seksuele en sadisme gesuggereer. Vergelyk die slotreëls:

Ek dink meteens aan mooi Sebastiaan:  
miskien is seks naas pyn  
en dood nóg die grootste avontuur.

Tim Huisamen (1990:19) wys in sy resensie van *Wordende naak* op die geweld waarin die digter, maar ook die spreker in die vers, verweefd is: “[De Lange] is nog nie uitgesproke ‘polities’ nie, maar die hele bundel toon 'n akute bewuswees van die dekade van geweld waarin hy debuteer.” En verder: “De Lange se betrokkenheid [is] eerder by ‘gender’-politiek en by gay wees en die rol van die digter by die paradoksale geweld wat ‘liefde’ genoem word. Dit is dus 'n bundel wat verwickeld praat [...] oor geslag [...] oor geweld [...]”.

---

<sup>36</sup> Vergelyk die bespreking van sado-masochisme in hoofstuk 4.

## 5.7 Mistiek

Vir Kannemeyer (1994:4) is De Lange se verbinding van die religieuse en die seksuele 'n besondere vorm van die mistiek. Ek is dit hiermee volkome eens. Fanie Olivier (1992:311) skryf dat die begrip *mistiek* meestal in die onnoukeurige sin van die woord as die “geheimsinnige” of “vreemde” gebruik word. Hierdie begrip het, volgens Olivier, uiteenlopende definisies maar kan “wesentlik omskryf word as die herkenning van en die ontmoeting en vereniging met die goddelike”.

Die spreker in “Portret van myself by 'n loergat” se intense drang na seks, en dus sy begeerte om momenteel deur die seksuele daad ‘verlos’ te word, is terselfertyd ook die intense drang na God. Die strewe na God toon in wese sy behoefte tot eenwording. Beukes (1997:36) het dus gelyk as hy opmerk dat die religieuse verwysings iets van sy soeke na mistieke eenwording met die Goddelikheid verwoord.

Die mistieke proses van eenwording met die Goddelike impliseer 'n losmaking van die vleeslike. Olivier (1992:311) skryf dat dié proses, wat bekend staan as die *via mystica*, gewoonlik in drie fases onderverdeel word: die *via purgativa* (reiniging), die *via illuminativa* (verligting) en die nagestreefde doel, die *via unitiva* (vereniging). Dié onderskeid kan ook op De Lange se gedig van toepassing gemaak word. In die volgende afdelings bestee ek hieraan aandag.

### 5.7.1 “Wywaters van die doop”

In die vers word die reënmotief geaktiveer om die eerste fase, die *via purgativa*, op te roep. Die eksplisiete smagting na die minnaar of Godheid in strofe 3 word deur die spreker se “dors” voorgestel en progressief in die daaropvolgende strofe uitgebou. Vergelyk byvoorbeeld: “gul oorvloei” en “reën in my oopgesperde oë”. Hierin is die behoefte aan reiniging vooropgestel. Die water of reën-motief kom ook in die gedig “Kommunie I” (1993:14) voor:

en wywaters van die doop  
op ons tonge laat reën.

Die watermotief is nie net 'n aanduiding van Christelike reiniging nie, maar het insgelyks betrekking op die semen van die minnaar. In “Kommunie I” (1993:14) word hierdie interpretasie eksplisiet gestel as “die kosbare wit / sakrament van die fallus”.

### 5.7.2 Die loergat as voorwaarde vir eenwording

Dit is interessant dat daar in die ondersoek na die religie en die seksuele in De Lange se poësie nog nie veel aandag bestee is aan die voyeuristiese elemente in die voorbeeldmateriaal wat gebruik is nie. Die voyeuristiese gegewe figureer reeds in die titel van die gedig met die woord “loergat”. In strofe 2, en dan weer in die slotstrofe, word die belang van die loergat beklemtoon: “In die *middel* van die muur en versier / [...] ’n loergat”; “[...] deur die loergat / in die *middel* van die muur” [my kursivering - TK]. Dit is dan ook nie vreemd dat hierdie gegewe beklemtoon word nie, aangesien dit vir die spreker die enigste wyse tot “kommunikasie” met die Ander is. Die spreker se uitreik sentreer naamlik om die loergat. Die ek is “wagtend” (strofe 1) op die koms van die M/minnaar; hy kniel met “oopgesperde oë” (strofe 4) voor die loergat. Die oopgesperdheid van die oë benadruk die intensiteit van die drang tot unifikasie met die Ander. Dit is verder insiggewend om te let op die aantal verwysings in die gedig wat die klem plaas op die oë: “oopgesperde oë” (strofe 4), “my oë toemaak” (strofe 5) en “droë oog”, “vurig teruggegluur” (slotstrofe). Die loergat dien as enigste deurgang tussen die self en die Ander en sodoende word die fokus dus op hierdie enkele opening in die muur geplaas.

Dit is dan ook vanselfsprekend dat die bereiking van ’n mistieke ervaring om hierdie loergat gesentreer is. Die vermoede dat die loergat juis die voorwaarde is tot ’n mistieke ervaring en unifikasie, word gestaaf in die werk van Colin Wilson, naamlik *Poetry and Mysticism*. Wilson (1970:51) skryf as volg [my kursivering - TK]:

This underlines another vital point about mystical experience. *It has a close-up effect, as if reality were being seen through a microscope.*

In dié geval dien die loergat as ’n instrument wat die mistieke ervaring uiteindelik kan moontlik maak. Die spreker se smagting om tot insig te kom (*via illuminativa*) kan myns insiens slegs deur die loergat plaasvind. In die tweede strofe sê die spreker: “’n



loergat: u stralende besoek”. Die “stralende” kan dus hier gesien word as die moontlikheid op verligting of illuminasie deur die mikroskopiese blik van die loergat.

Ten einde die opmerking van Brink te verstaan dat die seksdaad ’n ekwivalent van die gebed is, is dit in eerste instansie nodig om die “loergat”-motief hierby te betrek. Soos wat die individu deur gebed ’n moontlike weg (dit wil sê ’n loergat) tussen die mens en die Goddelike baan, so skep die anus (die judasoog) in die geval van die homoseksueel die moontlikheid tot vleeslike eenwording. Dit sluit aan by Beukes (1997:40) se mening dat vleeslike eenwording ook kan geskied by wyse van ’n gelykstelling van die self en die Ander deur af te loer. Beukes maak egter nie die verdere afleiding dat die loergat nie net vleeslike eenwording moontlik maak nie, maar ook ’n onmiskenbare deel uitmaak van geestelike eenwording.

### 5.7.3 Die droë oog gluur terug

Die eenwording geskied egter nie in die gedig nie, aangesien die Ander nooit sy opwagting maak nie. Om in terme van die mistiek te praat, het die *via illuminativa* (verligting) en dus ook die *via unitiva* (vereniging) nie gerealiseer nie. Strofe 6 illustreer die onvoldoendheid, oftewel die mislukking, van die ek se uitreiking:

Met dié woorde het die gesig soos ’n wynsak  
waaruit die wyn gelek het in plooië teruggesak.

Dié woorde strook dan ook met die water-motief: die as ’t ware leegloop van die hoop op die *via illuminativa*. Hierdie beeld word voltrek in die enkele woord “droë” in die slotstrofe. Die ontnugterde spreker besef hiermee finaal dat die afwagting verniet was. Voorts lei dié ontnugtering tot ’n sekere wedersydse blik; vergelyk: “’n droë oog vurig teruggluur”. Verder kan dit gelees word as ’n selfrefleksiewe blik: die droë oog wat teruggluur, is in werklikheid ook die ek wat van ’n afstand die self betrag. Dit word dan ’n soort geabstraheerde inkyk op die self. In hierdie lig gesien, kan die titel ook verklaar word as ’n soort inkyk op die self. Die self skep as ’t ware ’n ‘eie’ beeld, deur van die ander kant van die loergat af in te kyk: ’n portret van die self. Dit skep die idee van *framing* of raming. Die ek word ook binne die raam van die gedig geplaas.

Jonathan Culler (1982:193) wys op die problematiek rondom *framing*. Dit is nie 'n eenvoudige taak om deur die vasstel van 'n raam 'n definitiewe onderskeid te tref tussen wat binne en buite die raam hoort nie. Jacques Derrida (1974:26) skryf in sy *Glas* oor die in- en uitsluiting wat deur die raam geïmpliseer word:

It is therefore necessary to know - and this is the fundamental presupposition, the presupposition of the fundamental - how to define the intrinsic, the framed, and what to exclude as frame *and* as beyond the frame.

Verder skryf Derrida (1974:26) dat die buitekant van die raam nodig is om die binnekant daarvan te konstitueer. Die implikasie hiervan is dat die buite- die binnekant definieer as dit wat nie buite die raam is nie. Sodoende is die buitekant dus nie buite die definisie van dit wat binne is nie, en omgekeerd. Hierdeur word die grens tussen binne en buite gekompliseer. Culler (1982:196) redeneer dat *framing* 'n onvermydelike proses is, aangesien alles nie tegelykertyd binne die raam van 'n gesprek, argument, teorie en dies meer geplaas kan word nie. Die punt is egter dat "framing can be regarded as a frame-up [...] that restricts an object by establishing boundaries" (Culler 1982:196-197).

Die afleiding wat gemaak kan word is dat die spreker in "Portret van myself by 'n loergat" 'n raam om homself plaas. Die loergat kan slegs 'n selektiewe beeld aan die ek verskaf, en juis om dié rede is daar alreeds 'n raam om die eie waarneming. Indien die ek sy waarneming in die gedig weergee en dus 'n portret van homself skep, verskaf hy 'n geselekteerde beeld<sup>37</sup>. Die gedig bied dus vir die leser slegs 'n geselekteerde beeld van die spreker. Dié teks is dan niks minder as 'n loergat vir die leser nie.

### 5.8 Ontglipping lei tot herhaling

Brink (1985:37) stel dit voorts in sy artikel dat die gebed, soos die seksdaad, voortdurend hernieu moet word, aangesien beide momenteel is. Die momentele aanraking met die Ander skep dus die noodsaak van herhaling. In De Lange se poësie word die permanente Ander (met 'n hoofletter) nooit gevind nie en bly 'n gevoel van onvolkomendheid oor. Hierdie gevoel skep die oorgawe aan die ander (met 'n kleinletter).

---

<sup>37</sup> Vergelyk ook die bespreking van die geselekteerde beeld wat die kamera in die foto en die spreker uiteindelik in die gedig raam (hoofstuk 4).

Hambidge (1992:56-57) skryf dat die Ander deur die Veelheid vervang word, juis omdat die heelwording vir die spreker bly ontglip. Deur te *cruise* vind die spreker 'n tydelike oplossing in die vleeslike eenwording. Snyman (1993:4) skryf egter dat die verheerliking van die manlike skoonheid in die konfrontasie met die self as ingekeerde reis stol. Uiteindelik is hierdie *cruising* dus 'n ingekeerde reis. Hierdie reis word in die gedig voltrek in die introspektiewe blik op die self.

Ek verskil van Hambidge se mening dat die eenwording met die vleeslike 'n religie van die verheerliking van die moment is. Ek verskil verder ten sterkste van Beukes (1997:38) wanneer hy aanvoer dat De Lange die procédé van die Christelike mistiek omkeer om eenwording met die godheid deur die vleeslike te ervaar. In hierdie gedigte van *cruising* en soeke na die permanente, die Volkome Ander, vind die spreker juis nie volkomendheid in die ander/veelheid nie. Daar bly voortdurend 'n ontglipping van eenwording, en die momentele aanraking met die vleeslike bly 'n bevestiging hiervan. Die aanraking met die vleeslike is dus nie 'n eenwording soos Hambidge en Beukes voorstel nie, maar 'n volgehoue poging om uit te reik na die Ander.

### 5.9 Binne die raam van die gedig

Hambidge (1992:57) het myns insiens gelyk dat 'n verdere oplossing, of eerder reaksie (want in wese is dit nie 'n oplossing nie), teen die ontglipping van heelwording-/eenwording die verwoording daarvan in 'n gedig is. Sodoende dien "Portret van myself by 'n loergat" as 'n poging om die ontglipping in woorde om te sit. Die vasvang hiervan in woorde dra by tot die reeds genoemde idee van *framing*. Ironies genoeg probeer die digter dus om juis dít in woorde vas te vang wat ontglippend bly. Die digter skep egter vir homself 'n loergat in die gedig<sup>38</sup>; 'n loergat om sodoende 'n selfportret te kan skep. Hiervolgens is die gedig dus terselfdertyd loergat én spieël, en deur hierdie narsissistiese en voyeuristiese blik verkry die digter 'n beeld van homself. Die implikasie is dus dat die loergat noodsaaklik en noodwendig daar moet wees sodat die

---

<sup>38</sup> Wilhelm Lindenberg (1991:102) vra in 'n resensie (oor *Nagsweet*) of De Lange nie moontlik die oog op die werklikheid verloor deur sy té nou fokus deur die loergat nie.

ek insig in die self kan verkry; sodat die loergat 'n intensivering van die introspeksie kan bewerkstellig<sup>39</sup>.

Waar hoofstuk 5 handel oor die verhouding tussen die self en die Ander (hetsy God of die minnaar) konsentreer hoofstuk 6, naas die religieuse aspekte, op die verhouding tussen die seun as die voyeur van die 'aardse' vader. Hierdie vader verwys na sowel die biologiese as digterlike vader.

---

<sup>39</sup> Dit is interessant dat Marthinus Beukes in 'n gedig aansluiting vind by die idee van *framing* en voyeurisme – vergelyk: “dat die *geraamde kyk*/ ook met wie bekyk bemindes bly” (1988: 91).

## HOOFSTUK 6

### OM TE LOER IS OM MET VUUR TE SPEEL. VOYEURISME EN DIE VERHOUDING TUSSEN VADER EN SEUN

#### 6.1 Inleidend

Michel Foucault se teorie, wat hy op die *Panopticon* baseer, dra by tot die uiteindelijke verruiming van die voyeurisme. Sy teorie, soos uiteengesit in die laaste gedeelte van hoofstuk 1, impliseer dat die voyeursaksie nie noodwendig deur 'n letterlike of figuurlike loergat hoef plaas te vind nie. Dit is juis as gevolg van die transparante aard van die moderne samelewing dat die individu onwetend uitgelewer is aan die “penetrative power of the gaze” (Foucault 1980:156). Voorts is sowel die waarnemer as die waargenomene blootgestel aan die geheime kyk waarvan daar nie ontsnap kan word nie.

In hierdie hoofstuk word Foucault se teorie geëksploiteer deur N.P. van Wyk Louw se “Piromaans” (1986:9) as 'n interteks van Johann de Lange se gelyknamige gedig te bespreek. Hier is geensins sprake van 'n loergat nie, maar tog wil ek aan die hand doen dat De Lange se bewustelike parodiëring van die Louw-tekste wel 'n voyeursdaad is. Die idee dat die gedig blootgestel is aan enige leser, wat as afloerder funksioneer, word deur Foucault se teorie ondersteun. Die voyeurisme kom in hierdie laaste hoofstuk in 'n meer abstrakte vorm aan bod.

Ten einde die voorloper- en navolger in 'n digterlike vader-seun-verhouding te konseptualiseer, word aandag bestee aan die teorie van Harold Bloom, wat handel oor die angste van beïnvloeding. Voordat Bloom se teorie bespreek word, word daar kortliks klem gelê op die metaforiese gebruik van die woord “vader”, wat verwys na God, biologiese vader en minnaar.

#### 6.2 Gelykenis van die Vaders en die minnaar

Die soeke na die Ander, wat op dubbelsinnige wyse gelees kan word as die soeke na sowel die minnaar as na God, toon 'n verdere betekenisonderskeiding in De Lange se oeuvre. Die Ander behoort ook gelees te word as die biologiese vader. Marthinus Beukes (1997:37) het gedeeltelik gelyk as hy aanvoer dat die poësie van De Lange gelees kan word “teen die agtergrond van 'n poging om 'n gebroke Vadersverhouding

te herstel". Beukes bly egter in gebreke om daarop te wys dat "Vader" ook na die biologiese vader kan verwys. Daar is met ander woorde 'n verhouding tussen God as Vader en die biologiese vader. Sigmund Freud (1957b:123) skryf as volg oor hierdie verhouding [my kursivering - TK]:

Psycho-analysis has made us familiar with the intimate connection between the father-complex and belief in God; it has shown us that *a personal God is, nothing other than an exalted father* [...]

Die smagting na eenwording met God of die minnaar kan in terme van die bundeltitel *Vleiswond* verstaan word as 'n smagting na heling. Die verwonding van die vlees lei tot hierdie smagting. Hieruit kan verstaan word dat dit juis die verwonding is, die gebrek en onvolmaaktheid van die ek, wat as basis dien vir die intense verlange na eenwording met die Absolute. Vanuit 'n Christelik-religieuse oogpunt kan die verdere afleiding gemaak word dat die spreker in dié poësie, oftewel die 'seun', juis ter wille van die Vader verwond is. Of anders gestel: die seun is gekruisig as deel van die proses om weer een met die Vader te word. Enersyds is die smagting na eenwording die gevolg van die verwonding; andersyds is die verwonding deel van die eenwordingsproses. Hierdie beeld van die spreker as 'n soort Jesusfiguur dra by tot die skep van 'n magsverhouding tussen die ek en die Ander. Antony Easthope skryf in sy insiggewende boek *What a Man's Gotta Do* uitvoerig oor die siening van Jesus as seun van God. Hy skryf: "Jesus is the son who remains entirely subservient to the father and who accordingly shows only his femininity" (Easthope 1986:25). Dié onderdanigheid is ook ter sprake in die poësie van De Lange; nie net in die soeke na die Ander nie, maar ook in die smagting na die liggaamlike, die andere. Vergelyk in hierdie verband die gedig "Gelykenis" uit die bundel *Vleiswond* (1993:92):

### GELYKENIS

Op die  
bed  
arms  
bruin  
u i t g e s p r e i  
jou  
lyf  
'n  
kaal  
balk  
lang

bene  
teen-  
mekaar  
is jy  
my  
anker  
my  
kruis

Weereens word die Christelike simboliek geaktiveer om die homoërotiek te betrek. Die ek word terselfdertyd deur die Ander gekruisig én geanker. Hierdie verwysing wys nie net op die kruisiging van Jesus en die soeke na 'n "anker" of standvastigheid in die Absolute Vader nie, maar ook op die spreekwoordelike seksuele kruisiging. Dit is in hierdie seksuele kruisiging waarin die ek-spreker se ligaaamlike onderdanigheid teenoor die Ander gesuggereer word. Eersgenoemde is naamlik uitgelewer en ontbloot voor die Ander, gereed om gekruisig te word. Daar kan met inagneming van hierdie gegewe geargumenteer word dat seks 'n poging kan wees om na die Vader (hoofletter) sowel as die vader (kleinletter) uit te reik. Die Ander (minnaars) dien met ander woorde as plaasvervanger van die vaderfiguur. Dit is in hierdie lig gesien dat die ooreenkomste tussen die ek en die Jesusfiguur verbreek word, want om dit in die woorde van Easthope (1986:25) te stel: "Jesus does not marry and his interest in women in the New Testament is not sexual [...]. The Christian Father has no wife and therefore Jesus has no object to desire [...]".

Easthope tipeer hiervolgens die Jesus-figuur op 'n Freudiaanse wyse: die Seun toon vroulike eienskappe as gevolg van die afwesigheid van 'n moeder-figuur. Dit is vanweë die feit dat die Vader ongetroud is, so redeneer Easthope, dat Jesus die passiewe (byna vroulike) Seun is. In die gedig "Gelykenis" en in die vele ander gedigte waarin die spreker as die seksueel onderdanige én uiteindelik seun-figuur teenoor die V/vaderfiguur (hetsy God of minnaar) gestel word, is dit telkens vanselfsprekend dat daar 'n *object of desire* aanwesig is. Dit is juis om hierdie rede dat die vergelyking tussen die seunsfiguur in die De Lange-tekste en die konvensionele siening van Jesus nie end-uit getrek kan word nie.

### 6.3 Onvolkome stene van die vaderhuis

Die soeke na 'n vaderfiguur funksioneer in Johann de Lange se poësie nie net op 'n figuurlike vlak nie. In verskeie gedigte in sy oeuvre word die soeke na die biologiese vader getematiseer. In die gedig "Pa" uit die bundel *Snel grys fantoom* spruit die spreker se soeke in sy herinneringe aan die biologiese vader duidelik uit dié herhalende versreël: "Ander miskien nie maar ek onthou" (De Lange 1986:35):

#### PA

*Whether you are pretty or not, I outlive you,  
bend down my strange face to yours and forgive you.*  
ANNE SEXTON

Ander miskien nie maar ek onthou  
dat jy 'n bouer was  
met groot hande wat steen  
op steen kon pas,  
so sekuur was in wat jy doen  
en tog tuis alles kon verbrou.

Maar ek vergewe jou.

Die hart hou sy eie almanak.  
Stene kon jy beter as woorde vat:  
skielik was daar 'n wolkekrabber,  
'n padkafeetjie langs die pad;  
kon lugkastele bou, na cowboy-flieks gaan kyk,  
of vuurhoutjiepatrone op my Bybel plak.

Maar ek vergewe jou.

Ander aande het jy mandrax gedrink  
en vroeg gaan slaap, moeg,  
die woonstel onherbergsaam gemaak  
met jou hortende asem. Die kroeg,  
enklave waar jy kon ophou kwel,  
het sy grys vergetelheid geskink.

Maar ek vergewe jou.

Ek het soveel van jou liefde verwag,  
asof dit sement was  
wat ons almal bymekaar moes hou.  
Ons kon nooit juis waterpas  
oor sake sien nie:  
ek was haaks en jy was veels te sag.

Maar ek vergewe jou.

Hoe gaan ek daardie trotse onbegrip



ooit weer agterhaal, die gebroke huis weer heel?  
 My dapper swye verbreek ek nou,  
 en mag dié onvolkome stene my nie faal.  
 Onbeholpe cowboy van my jeug,  
 jou naam bly leef in klip.

Ander miskien nie maar ek onthou.

†17 April 1936 - 16 Mei 1975

In die oproep van die herinneringe aan sy pa, is dit duidelik dat die rol van die seun in hierdie gedig eerder aktief as passief is. Easthope (1986:23-26) se voorgestelde beeld van die “obedient Jesus” wat deurgaans passief teenoor die Vader uitgebeeld word, is dus nie hier ter sprake nie. Soos die karakter Dostoevsky dit in J.M. Coetzee se roman *The Master of Petersburg* stel, gaan dit in hierdie gedig ook eerder om ’n soort stryd tussen pa en seun: “A war: the old against the young, the young against the old” (1994:247). Hierdie oorlog, as dit enigsins so gestel kan word, neem ’n heel ingewikkelde en abstrakte vorm aan.

Eve Kosofsky Sedgwick definieer in haar boek *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* die term homososiaal (*homosocial*) as volg (1985:1):

“Homosocial” is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex [...] [I]t is applied to such activities as “male bonding” which may, in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality.

In die onderhawige gedig vind die leser ’n redelike sterk aanwesigheid van hierdie homososiale elemente, soos Sedgwick dit beskryf. Die opvallendste illustrasie hiervan is sekerlik die *cowboy*-beeld in strofe 3: “na cowboy-flieks gaan kyk”. Hierdeur word die idee van manlikheid, van *cowboys don’t cry*, beklemtoon. Die pa/seun-verhouding word as relatief sterk in die volgende reëls voorgehou: “kon lugkastele bou, [...] / of vuurhoutjiepatrone in my Bybel plak”. Die patrone wat op die Bybel geplak word, aksentueer die manlike beeld en stigmatiseer voorts die Bybel as ’n patriargale boek; die boek van die (mans)lewe waarin die Vader immers ook man is. Dié patriargale beeld word versterk deur die beroep van die pa. As bouer is hy die standvastige patriarg wat “met groot hande [...] steen / op steen kon pas” (strofe 1). Verder is hy sekuur in wat hy doen; hy kon sowel wolkekrabbers as ’n padkafeetjie die lig laat sien. Die beroep van die pa behoort hier op meer figuurlike vlak gelees te word as

bouer van die patrargie. Michiel Heyns (1996:81-104) skryf in 'n artikel wat handel oor die strukture van die erotiese patriargie in die Afrikaanse letterkunde dat die skrywer dikwels “fanatically and professionally patriotic” vaders skep; vaders wie se beroepe hierdie patriargie onderstreep<sup>40</sup>. Daar sou egter met reg geredeneer kon word dat die vader in die gedig nie geskep is nie, maar wel ooreenstem met die reële vader. So 'n argument kan bevestig word met die gegewens van die geboorte- en sterfdatum aan die einde van die gedig.

Of die spreker in die gedig na 'n ‘werklike’ of bloot 'n fiktiewe vader verwys, is debatteerbaar. Wat myns insiens nie betwis kan word nie, is dat die spreker 'n deernisvolle maar kritiese blik op sy afgestorwe pa lewer. Die spreker word die voyeur wat sonder die bewustheid van sy vader laasgenoemde se lewe krities bekyk en dan in gedigvorm daarvoor kritiek lewer.

In die kritiek wat die spreker teen sy pa lewer, is dit duidelik dat die homososiale band tussen pa en seun mettertyd verbreek is en dat die seun nie die patrargie van die vader wil versterk of daarop wil voortbou nie. Dit is met die reël: “Stene kon jy beter as woorde vat”, dat die suggestie gelaat word dat die spreker met sy woorde juis eerder dit wil afbreek. Die onvolmaaktheid en onbeholpenheid van die vader word op allerlei maniere in die gedig gesuggereer. Vergelyk byvoorbeeld in die slot die verwysings na “trotse onbegrip”; “gebroke huis”, “onvolkome stene” en: “[o]nbeholpe cowboy van my jeug”. Die pa was dus nooit die sterk, groot cowboy nie, maar eerder die onbeholpene wat “tuis alles kon verbrou”.

Chaim Lewis (1972:24) skryf in die gedig “Father and Son” oor die verval van 'n pa en hoe dit deur die seun waargeneem word. In die eerste strofe skryf hy:

[...] once headstrong  
with authority, now a crumpled  
old address of home staying  
memory on fading envelope

---

<sup>40</sup> Heyns (1996:87) verwys hier spesifiek na die romans van Pierre de Vos (*Slegs Blankes / Whites Only*) en Mark Behr (*Die reuk van appels*), waarin die vaders onderskeidelik 'n senior polisieman en 'n generaal is.

Dit is veral in die vyfde strofe dat die spreker in De Lange se gedig wys op die veroudering van sy pa: “moeg”, “hortende asem” en “grys vergetelheid”. Maar meer nog: die spreker wys ook op die morele verval – drank- en dwelmmisbruik - van sy pa: “Ander aande het jy mandrax gedrink” en: “Die kroeg, / enklave waar jy kon ophou kwel”. Die omgekeerde vind dus hier plaas; die seun is hier die een wat domineer en as ’t ware bo die pa uitstyg. Dit is dan in dié geval waar die woorde van Anne Sexton van toepassing is: “[...] *I outlive you, / bend down my strange face to yours and forgive you.*” In strofe 7 word daar te kenne gegee dat die vader nooit werklik die sterk patriarg was nie - “ek was haaks en jy was veels te sag”. Hierdie woorde roep verder ook die bundeltitel *Wat sag is vergaan* (1995) op.

Dit is eers nadat die spreker as voyeur die herinneringe van sy vader be-loer en beskryf, dat hy kan meld: “Maar ek vergewe jou.” Hierin word die mag voltrek: die seun het nou die mag om te kan kies om te vergewe. En dan kies hy om die vader te laat leef in die gedig: “jou naam bly leef in klip”. Deur die vergelyking van “klip” met ’n gedig, word ’n idee van onverganklikheid geskep.

In die gelyknamige gedigte “Pa I” (1993:67) en “Pa II” (1993:70-71) uit *Vleiswond* vind die leser ’n gesprek met bogenoemde gedig. Dit is veral in “Pa I” waar die klem op die vader as emosionele swakkeling geplaas word: “slapend onder die eklips / van pynpille” (strofe 1); “Donker sy droewe oog en sy wanhoop / so volkome” (strofe 2). Die spreker verwys verder na die vader as werkloos, “en ons soms sonder kos” (strofe 1). Hierdeur word die illusie van enige patriargale beeld van die vader afgebreek. Daarteenoor word in “Pa II” melding gemaak van die vader se beroep as bouer: “jou hande pak / die stene van ’n huis” (strofe 2). Dié gegewe korreleer met die eerste “Pa”-gedig, maar soos in die eerste gedig word weereens op die onvolkomendheid van die vader gewys: “[...] immer onvoltooid / jou faling wil bewys” (strofe 2). Opvallend in dié gedig is die spreker se erkenning van die fisiese kenmerke van sy pa in homself:

Ek kan sien hoe sterk  
ek trek op jou:  
die voorkop, mond,  
en ken [...]

Selfs in die herkenning van die fisieke bly die spreker bewus van die onvolkomenheid van sy vader as hy sê: “jou mond ’n onvervulde / belofte”.

In beide hierdie “Pa”-gedigte verwoord die spreker die ervaring van sy herinneringe aan sy vader op dieselfde wyse, naamlik met ’n intense voyeuristiese blik op die verlede. In “Pa I” skryf hy: “Nou begryp ek méér [...]” (strofe 3). ’n Voller begrip volg eers ná hierdie blik op die verlede. So word ook in “Pa II” vermeld: “Ek dool // deur jou stiltes, / jou leë kamers gee / niks terug, as net jou / weerklank waar ek tree.” (strofes 6 en 7). Hierdie inkyk geskied in die afwesigheid, die spreekwoordelike leë kamers, van die vader. Eers ná hierdie voyeuristiese handeling, kan die spreker oor sy vader in “Pa I” sê:

[...] hy was net ’n seun,  
 en ek het nooit probeer vergewe  
 of verstaan: hóm wat deur  
 ’n dodelike liefde aangedryf  
 nagelaat het onder andere  
 ’n seun wat in pyn en herinneringe  
 soveel ouer is as hy.

In dié woorde word die ommekeer van die magsverhouding tussen vader en seun geïllustreer. Ná die retrospektiewe voyeuristiese blik besef die spreker dat hy nog altyd emosioneel ouer as sy pa was; dat sy pa nooit werklik die outoritêre patriarg was nie. En dit gee hom dan ná sy vader se dood die reg om te besluit dat hy hom nogtans lief het, “al was hy die dief / van my kinderjare” (“Pa I”, strofe 1). Die indringende mag van die blik, waarna Foucault verwys, kom dus hier ter sprake. Die seun het nou mag oor sy vader en kan besluit wat hy gaan maak met die kennis wat hy opgedoen het deur sy terugblik die verlede in. Sy vader is onbewus van en onbetrokke by hierdie gebeure.

#### **6.4 Die seun loer na die pen van sy vader**

Dit bring my dan by die volgende aspek waar die voyeuristiese blik van die seun op die vader ’n besondere rol in die poësie van De Lange vertolk. In hierdie geval is die vader nóg God nóg die biologiese vader, maar eerder die erkende gekanoniseerde skrywer as vader van die jong skrywer.

### 6.4.1 Harold Bloom

Harold Bloom skryf uitvoerig in sy boek *The Anxiety of Influence* oor die poëtiese invloed van digters op mekaar. Hy argumenteer dat die poëtiese invloed van 'n voorafgaande sterk digter<sup>41</sup> en die jong digter vergelyk kan word met die verhouding tussen vader en seun: "Battle between strong equals, father and son as mighty opposites" (1966:11). Voorts konstateer Bloom dat alle digters, ongeag hulle sterkte, onderheilig is aan beïnvloeding deur 'n voorganger. Hierdie poëtiese beïnvloeding kan as 'n soort taal gelees word, die taal van kritiek. Bloom betoog dat die doel van kritiek nie is om 'n 'eie' taal te leer nie, aangesien "[it] comes as the gift of a language is a poetry already written..." (1966:25). Die taal van kritiek is eerder 'n taal waarin poësie alreeds geskryf is, die taal van beïnvloeding; 'n taal van die dialektiek wat die verhouding tussen digters as digters ("poets as poets") beheer.

Die angs wat die digter ervaar, is volgens die teorie van Bloom gebaseer op dié taal van beïnvloeding. Elke digter vrees om deur 'n ander digter beïnvloed te word. Indien daar sprake is van poëtiese beïnvloeding, is dit *per se* ook die geval dat daar van 'n poëtiese inkarnasie sprake is. In 'n artikel skryf Bloom dan ook: "Poetic incarnation results from poetic influence." Kortom gestel, wys poëtiese inkarnasie op die besondere poëtiese syn wat van die voorganger aan die opvolger oorgedra word. So doende word die poëtiese in die jong digter gebore. Leopold Peeters (1989:138) doen aan die hand dat, indien daar van dié standpunt uitgegaan word dat die aard van die digkuns selfreflekteerend is, 'n mens tot die insig kom dat "die aard van die dimensie waarin digkuns homself realiseer, naamlik die taal, in wesensverband met die liggaam staan". Dit is in hierdie lig gesien, so redeneer Peeters, dat digterlike taal beskou kan word as inkarnasie. Voorts voer Peeters (1989:141) aan dat die digkuns juis in die liggaam, in die lewende materie - "in die beweging van die lewe wat in die vlees ontvang word" - geïnkarneer word.

Poëtiese inkarnasie word voorts deur die dialektiek van kosmiese liefde en haat bepaal. Bloom (1988:242) stel dit as volg:

At one time they are all brought together into one order by Love; at another, they are carried each in different directions by repulsion of Strife.

---

<sup>41</sup> Hierdie term word gebruik na aanleiding van Bloom se term "strong poets".

Die aanvanklike liefde vir die voorganger se poësie word tot strewe getransformeer wat individuasie onmoontlik maak. Dit is hierdie strewe wat lei tot die aanvanklike katastrofe. Laasgenoemde kan, simplisties gestel, herlei word tot 'n bewustheid. Die eerste stap in die rigting van bewustheid begin by die digter se besef van die beïnvloeding. Hierdie besef impliseer die verdere besef dat die poësie sowel intern as ekstern tot hom spreek. Bloom (1966:25) voer aan dat hierdie ontdekking van die digter as 'n weg van selfherkenning, "*second birth*", gesien behoort te word. Dit is 'n wedergeboorte wat tot 'n volledige solipsisme lei en terselfdertyd 'n proses wat nooit in sigself voltooi sal kan word nie. As gevolg van die poëtiese invloed word die digter bewus van die ander selwe buite die self. Bloom (1966:26) stel dit so: "The poem is *within* him, yet he experiences the shame and splendour of *being found* by poems - great poems - *outside* him."

Dit is dié bewustheid, waarop Bloom waarskuwend wys as 'n moontlike "disease of self-consciousness"(1966:29), wat aanleiding gee tot angs. Angs ontstaan by die jong digter omdat (om dit in Freudiaanse terme te stel): "*protection against* stimuli is an almost more important function for the living organism than *reception* of stimuli" (Bloom 1988:243). Die implikasie hiervan is dat 'n digter veel eerder sal verkies om 'n invloed vir 'n ander digter te wees as om bewus te word dat hy deur 'n ander (groter) digter beïnvloed word. Die vrees om onder iemand anders se invloed te staan, skep angs by alle digters.

As 'n poging om nie deur die vader-figuur beïnvloed te word nie, fokus die seun veral op die poësie van eersgenoemde. Bloom (1988:245) argumenteer dat dit juis die groot digter is wat sy oë open vir die invloed van die voorganger - "[t]his consciousness informs his more intense awareness of the precursors, for he knows how far our being can be thrown, out and down, *as lesser poets cannot know*" [my kursivering -TK]. Hier gaan dit dus oor 'n voyeuristiese blik op die onwetende vader; dit gaan om "correcting the eye of the self" (Bloom 1988:247).

Die voyeuristiese fokus op die voorganger funksioneer op verskeie maniere in die poësie van De Lange. In *Akwarelle van die dors* is daar onder meer twee gedigte wat

handel oor C. Louis Leipoldt. Uit “Leipoldt 1” (1982:47) haal ek die laaste strofe aan:

In die Pakhuisberge by Clanwilliam  
groeï ’n aalwyn, deurdrenk  
met die bitter sap van eensaamheid.

Uit die titels (“Leipoldt 1” en “Leipoldt 2”) is dit reeds duidelik dat De Lange sy blik pertinent op dié skrywer rig. André P. Brink (1983:12) maak egter in ’n resensie die volgende opmerking: “De Lange se vermoë en gebreke blyk goed uit die verskil tussen ‘Leipoldt 1’ en ‘Leipoldt 2’: die eerste ’n geskakeerde spel van nuanses, van verskillende blikke op Leipoldt wat in sy uitgedeeltheid aan andere die ‘bitter sap van eensaamheid’ behou: die tweede ’n nogal moeisaam-Freudiaanse gebéúr met woorde”. Dit is inderdaad so dat De Lange in dié gedigte dele van Leipoldt se lewe neem en in die gedig betrek. Joan Hambidge (1984:5) skryf die geslaagdheid van “Leipoldt 1” toe aan “De Lange se vermoë om skerp metafories te dig” en sy “herstrukturering van die bekende gegewe”. In “Leipoldt 2” (1982:48) is dit veral die vermeende homoseksualiteit van Leipoldt wat aan bod gestel word. Vergelyk in dié verband ’n enkele aanhaling uit strofe 4:

Met die gordyne diggetrek,  
sy kaal lyf teenoor hom  
in die spieël,  
luister hy na die seun  
in die kamer langsaan  
wat in swoel drome kreun,  
en sy hand soek troos  
in sy dye  
of in ’n vers [...]

In De Lange se poësie is daar egter nie net ’n fokus op die manlike vader-figure nie; in sy werk is daar ook bewys van ’n groot affiniteit met die digter Sheila Cussons. Die skrywer as Vader-figuur vir die jonger digter as Seun-figuur is dus nie beperk tot die manlike geslag nie<sup>42</sup>. Op die omslag van die bundel *Waterwoestyn* verskyn ’n skildery van Cussons. Maritha Snyman (1994:53) skryf dat hierdie omslag heel gepas

---

<sup>42</sup> Bloom se teorie het heelwat kritiek uit feministiese oord ontvang. So skryf Elaine Showalter (1988:349): “If a man’s text, as Bloom and Edward Said have maintained, is fathered, then a woman’s text is not only mothered but parented, it confronts both paternal and maternal precursors and must deal with the problems and advantages of both lines of inheritance”. Showalter is van mening dat subtieler teorieë oor beïnvloeding nodig is om vroulike skrywing mee te beskryf, maar ook om te probeer verstaan hoe manlike skrywing weerstand bied teen die erkenning van vroulike voorlopers.

is in terme van die inhoud: “[v]an die sterkste verse in die bundel [...] handel immers oor haar of word aangebied as gesprekke tussen die spreker en Cussons.” Dit wil dus voorkom asof Cussons se werk ’n sterk invloed op De Lange het, en asof sy inderdaad as ’n tipe ‘Vader-figuur’ geïdentifiseer kan word. In die gedig “Gesprek” (1984:10) tree De Lange in gesprek met haar oeuvre. Vergelyk die laaste strofes uit dié gedig:

Dit is ek wat die laaste eer betoon,  
vir wie die grou ganse snater en snou.  
Dit is my stem oor die swart telefoon.

O siel, affodil langs die donkerstroom,  
wag maar geduldig, ek kom haal jou gou.

Met die bundeltitel *Wordende naak* is dit duidelik dat De Lange in ’n groot mate erkenning gee aan N.P. van Wyk Louw. “Wordende naakt” (1981:334) is in die eerste plek die nagelate vers van Louw. Hierop reageer De Lange nie net in ’n bundeltitel nie, maar ook in die gelyknamige twee openingsgedigte van die betrokke bundel (1990:1-4). Lucas Malan (1990:101) meen dat dié vers van Van Wyk Louw so ’n groot invloed op De Lange het, dat dit die “grondslag” van *Wordende naak* vorm. So ook is A.P. Grové (1993:234) van mening dat De Lange welbewus ’n verband lê tussen sy bundel en Van Wyk Louw se gedig, maar met ’n ironiese skakeling. Die suggestie van die “lieflike vrou in ’n proses van geleidelike naakwording” word deur De Lange se bundelomslag vervang deur “’n sater [...] wat met abrupte gebaar sy frokkie oor die kop pluk om sonder skroom sy geslag ten toon te stel” (Grové 1993:234).

Hoewel sowel Van Wyk Louw as Sheila Cussons groot invloed op De Lange se poësie het, is dit na my mening onmoontlik om ’n enkele vader-figuur uit te sonder. In sy oeuvre word daar erkenning gegee aan verskeie digters, onder wie Ingrid Jonker<sup>43</sup>, D.J. Opperman, Hennie Aucamp, Walt Whitman en W.H. Auden, om maar net te noem. Al hierdie digters (en dié wat op ’n implisieter wyse raak te lees is), het dus deel aan die ‘vaderskap’ van De Lange. In dié bespreking het ek dit egter veel

---

<sup>43</sup> Vergelyk die gedig “Ontvlugting” wat handel oor Jonker se selfmoord. In “Ingrid Jonker (1933-1965) skryf De Lange (1984:12) in strofe 9: “Wie sal haar bloed trek? / Ek, sê die skrywer, / uit hebsug en naywer / sal ek haar bloed trek”. Dié gedig speel ook in op D.J. Opperman se variasies op “Who killed cock robin” (Grové 1993:235).



eerder oor 'n moment waarin De Lange as 'digterlike seun' die gedig van 'n 'digterlike vader' afloor. In hierdie verband betrek ek die gedig "Piromaam"(1962:73) uit Louw se *Tristia* :

### LXXV

#### PIROMAAN

die vuur sit in my vingers  
in die haartjies op my hand  
en dans op elke vingernaël  
om los te kom, brand  
te kan dra en straal te kan word  
en óp te klim en áls wat hy  
saam kan sleep, wit-goed te maak  
tót hy sy eie maat kan vry.

De Lange lewer met sy gelyknamige gedig nie net 'n blik op Louw se teks nie, maar tree as 't ware daarmee in gesprek. Hy dra sy gedig dan ook op aan Van Wyk Louw. Met sy weergawe van "Piromaam" (1986:9) parodieer De Lange N.P. van Wyk Louw se teks. Hierdie parodie is tweeledig van aard: dit is enersyds 'n saluut aan Louw as erkende digter en andersyds 'n herskrywing van Louw se gedig. Bloom (1988:247) voer aan dat gedigte nooit oor 'hulself' handel nie, maar in elke geval eerder 'n reaksie op ander gedigte is. Gedigte is reaksies op ander gedigte in soverre digters op mekaar reageer. Vergelyk hiervolgens De Lange se 'reaksie':

#### PIROMAAN

*Vir VWL*

In sy vingerpunte jeuk die  
vuur, in sy senupunte die sug  
na lig, om 'n vuur -  
(houtjie te trek) teen papier,  
tussen vingerpunte te vat  
en vryf totdat die stokkie uit-  
bars in vuur, wit spring  
uit sy hand se donker nis  
en gretig reik na gras en riet,  
hout en mied, pisvlammetjie eers  
en later siedend onversadigbaar.  
Sy donker hand se nis. Kinders mag  
nie speel met vuur, dié ont-  
hou hy goed, dit lei  
na bednatmaak, na lieg  
en slae met die draadhanger  
vroegoggend as die maan nog  
'n stomp gekoude vingernaël  
in die koue lug hang:

die hitte wat 'n hete hand  
 om sy sitvlak vou, afkoel en tintel  
 tot in die wortel van sy geslag,  
 die sonderlinge vuur.  
 Dié onthou hy goed, pen in die hand  
 die onheilige plesier  
 en die groot lus om te pie.  
 Hy trek sy draad en stort sy vuur.

Bloom (1988:247) gebruik die term *misinterpretasie* om te verwys na 'n digter se reaksie op 'n voorganger se gedig. Hy argumenteer dat die herskrywing van 'n gedig in wese ook 'n poging is om die voorganger, die vader-figuur, te herskryf. Om as digter te leef en die angs van beïnvloeding te bestry, is dit dus noodsaaklik dat die digter die vader misinterpreteer. Uiteindelik is dit 'n poging van die seun om die vader te verrai, om sodoende sy plek te vul. Bloom (1966:37) skryf hieroor: "The strong poet fails to beget himself - he must wait for his Son, who will define him even as he has defined his own Poetic Father".

#### **6.4.2 Die piromaan trek die (vuur)houtjie**

Die eerste ooglopende teken van De Lange se afloerdery by Louw se gedig, lê in die titel: "Piromaan". Die woord "piromaan", wat brandstigter beteken, dui op 'n psigologiese afwyking: die intense begeerte om te sien hoe iets in vlamme opgaan. Onderliggend aan hierdie intense begeerte is die drang na vernietiging aanwesig. Reeds deur die titel word daar iets van 'n andersoortigheid te kenne gegee. Dit is 'n titel wat dui op die 'afwyking', en die 'abnormale'. Laasgenoemde kan maar net tussen aanhalingstekens geplaas word, aangesien dit 'n té problematiese taak is om 'n duidelike grens tussen die binêre opposisie van normaliteit en abnormaliteit te vind.

Michel Foucault lewer 'n insiggewende blik op die binêre opposisie normaal / abnormaal. Foucault argumenteer dat dit onmoontlik is om in die taal van die rede, oftewel die rasonele, enige uitsprake oor die abnormale (*madness*) te lewer. Die wêreld van die rasonele is té ver verwyder van die wêreld van die irrasionele om enige begrip oor die Ander te kan akkommodeer. Die poging om die abnormale in terme van die normale te definieer, misluk dus. Definiëring van die abnormale dien deurgaans in die geskiedenis van die Westerse rasionaliteit as 'n desperate poging om te marginaliseer: deur die uitsluiting van die abnormale kan die rede suiwer gehou word. Om die abnormale te kan uitsluit, is dit nodig om dit te kan definieer. Hiervolgens word

enige uitspraak oor die abnormale 'n oordeel eerder as 'n feit. Die enigste manier om dus die problematiek van die normale/abnormale-oposisie te vermy, is om geen besliste grense op te stel nie. Alan Sheridan (1980:13) skryf hieroor [my kursivering - TK]:

[...] when Foucault speaks of 'madness' he does so not from the standpoint of reason. *He offers no definition of the term.* He refuses to see it as a constant, unchanging reality, man's growing understanding of which is reflected in an ever more refined vocabulary.

Die begeerte in beide hierdie "Piromaan"-gedigte blyk meer te wees as net die begeerte om 'n letterlike vuur aan te steek. Dit gaan hier eerder om die intense (of om dan in die terme van die gedig te praat: brandende) begeerte na die seksuele. Vuur word as belangrike en veelbetekende seksuele aanduider geaktiveer: dit is enersyds die intense drang na die seksuele en andersyds die gevolg van hierdie drang. Dié intense begeerte hou egter meer in as net die seksuele; dit is ook 'n begeerte om te skryf. Hierin lê 'n belangrike interpretasiemoontlikheid in dié gedigte opgesluit: die begeerte na die seksuele word gelykgestel aan die intense begeerte om te skep. Die uiteinde hiervan, in veral die De Lange-teks, is masturbasie. Hiervolgens kan dit dus gestel word dat gedigskrywing parallel aan masturbasie gestel word.

In die aanvangsreëls van De Lange se gedig word die intensiteit van die piromaan gesuggereer:

In sy vingerpunte jeuk die  
vuur, in sy senupunte die sug  
na lig [...]

Deur die herhaling van "-punte" word die sensoriese bewustheid van die piromaan benadruk. Die piromaan kan dan eweneens hier as die digter geles word. Sensoriese bewustheid is, tradisioneel gesien, 'n essensiële eienskap van 'n digter: alleen deur 'n ingeskerptheid, 'n spreekwoordelike oor na binne én buite, kan die digter skep. In Louw se gedig lui die aanvangsreëls as volg:

die vuur sit in my vingers  
in die haartjies op my hand

Dit is duidelik dat die semantiese waarde van vuur en dringendheid wat in die "oorspronklike" gedig aanwesig is, in De Lange se gedig behoue bly. Met "senupunte" word myns insiens die gevoelige bewustheid wat deur die woord "haartjies"

geaktiveer word, geïntensiveer. Die belangrikste waarneming berus egter in die enkele voornaamwoorde: “my” wat gemisinterpreteer (om met Bloom te spreek) word as “sy” in die De Lange gedig. ’n Moontlike afleiding is dat die spreker hier terugverwys na die spreker in Louw se gedig. Verder kan gespekuleer word dat die spreker na Louw as digter verwys. Dié direkte verwysing na Louw kan myns insiens as niks anders nie as ’n voyeuristiese aksie beskou word. Die ‘seun’ (De Lange) betree onwetend die gedig van die ‘vader’ (Louw). Die gedig dien dan ook as loergat: Louw se gedig fokus reeds op homself as digter in die skeppingsproses. Deur op dié gedig te fokus, verkry De Lange ’n blik op Louw. Hier is dus sprake van ’n dubbele voyeuristiese aksie.

Aansluitend hierby is die woorde uit De Lange se gedig: “die sug / na lig”. In dié woorde word die hele strewe van die voyeur saamgevat. Die voyeur streef na die letterlike liggaatjie (die sleutelgat) in die donker, maar verder is dit ook ’n strewe na insig<sup>44</sup>. Foucault se argument dat die individu strewe na ’n deursigtige samelewing waar ’n voller begrip moontlik is, word hier geïmpliseer. Die “sug na lig” is dus ’n sug na begrip én uiteindelik na mag. Want soos Foucault (1980:154) tereg aanvoer, verskaf kennis mag.

Die seksuele geladenheid van “sug” moet egter nie oor die hoof gesien word nie. Dié woorde (“sug / na lig”) wys moontlik ook op die verligting wat die poësie kan te weegbring. Die gedig dien dus as ’n antwoord op en ’n bevrediging van die sug.

Die seksuele spanning wat geskep is tussen die akuut bewuste drang en die bevrediging daarvan, word in dié reëls uit Louw se gedig gesuggereer: “en dans [...] om los te kom.” Daarteenoor word die idee van ’n spannende proses geïmpliseer in die volgende reëls in De Lange se gedig: “om ’n vuur - / (houtjie te trek)”. Tipografiese funksionaliteit versterk hier dié beeld: die woorde “vuur” en “houtjie” word met sowel reël as koppelteken as hakie geskei om moontlik die langdurigheid van die proses te onderstreep. Verder word die suggestie gelaat dat die uiteindelijke groot én

---

<sup>44</sup> Vergelyk hierdie sug na lig met die bespreking van die spreker in “Portret van myself by ’n loergat” se smagting om met God te verenig en dus die *via illuminativa* te verkry (hoofstuk 4).

grootse vuur uit die nietige ontstaan het. Die idee van kousaliteit waarin vuur die gevolg van die oorsaak - die "houtjie"- is, word hier betrek.

Die eerste moontlike verwysing na die gelykstelling van masturbasie met die skryf van 'n gedig, vind die leser in dié reëls:

tussen vingerpunte te vat  
en vryf totdat die stokkie uit-  
bars in vuur, wit spring  
uit sy hand se donker nis

Die woord "vingerpunt" is sowel 'n herhaling as 'n bevestiging van die intensiteit van die piromaan. Moontlik word die noukeurigheid waarmee die piromaan te werk gaan, deur die gedetailleerde beskrywing van die vuurhoutjie en die ontstaan van die vuur gesuggereer. Die "stokkie" is weereens 'n verwysing na die nietigheid waaruit die vuur of die gedig ontstaan. Ander interpretasiemoontlikhede is dat "stokkie" verwys na sowel die penis as die pen. Hier word op 'n intertekstuele manier verwys na die hele debat rondom manlike en vroulike skrywing. Die gelykstelling van die penis met die pen roep die praktyk van manlike skrywing op wat met 'n verdere assosiasie Louw as vaderfiguur in die gekanoniseerde Afrikaanse (manlike) letterkunde erken<sup>45</sup>.

Die woordkeuse "vryf" wys nie net op die letterlike proses van brandstigting nie, maar funksioneer ook op twee ander maniere: eerstens dui dit op die vryf van die penis; tweedens impliseer dit die skryfproses. Die woord "vryf" word voorafgegaan deur talle werkwoorde in Louw se gedig wat soortgelyke betekeniswaardes dra - vergelyk "dans", "dra", "op te klim", "sleep", "wit-goed te maak" en "vry". Die idee van masturbasie word dan ook in dié gedig geëksplisiteer in die volgende reël: "om los te *kom*" [my kursivering - TK]. Ejakulasie, verstaan in die breedste sin van die woord, realiseer egter nie in die Louw gedig nie, maar wel in De Lange se teks - "uit- / bars". Die tipografie is funksioneel aangewend om die opbou én bereiking van 'n klimaks voor te stel. Hierdie uitbarsting kan op letterlike vlak as dié van semen

---

<sup>45</sup> Vergelyk in dié verband ook die verwysing na die penis as pen in strofe 1 van die gedig "Lyf" (De Lange 1995:44): "Die fallus pen- / orent wil net plesier hê. Ongeag / wie langs hom lê."

gelees word: “wit spring uit sy hand se donker nis”. Vergelyk ook by Louw: “ wit-goed te maak”.

Op ’n ander vlak het die uitbarsting ’n gedig tot gevolg. Hier hou die proses egter nie op nie, aangesien dit

[...] gretig reik na gras en riet,  
hout en mied, pisvlammetjie eers  
en later siedend onversadigbaar.

Die gedig is, om dit in postmoderne terme te stel, nooit volledig en afgesluit nie. Dit is voortdurend aan ’n proses van lees, interpretasie en herlees onderworpe. Soos wat die vuur voortdurend objekte nodig het om te kan brand, benodig die gedig lesers om as ’t ware te kan voortbestaan. Vervolgens kan die gedig met “vuur” gelykgestel word: ’n vuur wat onverstoorbaar en onversadigbaar aanhou brand. Wanneer die spreker dus waarsku “Kinders mag / nie speel met vuur”, word daar moontlik na die leser verwys. Hierdie waarskuwing sluit ten nouste aan by die idee van voyeurisme: soos wat De Lange die gedig van Louw ongemagtig betree, is die leser op sy of haar beurt besig om die gedig van De Lange te betree. Die “speel” kan dus in dié verband wys op voyeurisme as ’n spel. Die uiteinde van hierdie spel is dat die leser spreekwoordelike vlam vat soos “gras en riet, hout en mied”. Die spel kan ook wys op die uiteinde van die voyeuristiese aksie: soos wat De Lange nadat hy as voyeur opgetree het, die teks van Louw verander, so kan die leser speel met die interpretasie van die gedig soos wat hy of sy wil. Uiteindelik “lieg” die leser dan saam.

Die Afrikaanse gesegde wat gewoonlik vir kinders gesê word en min of meer as volg lui: Moenie met vuur speel nie, anders gaan jy jou bed natmaak, vind aansluiting by die volgende reëls:

[...] dit lei  
na bednatmaak, na lieg  
en slae met die draadhanger  
vroegoggend as die maan nog  
’n stomp gekoude vingernael  
in die koue lug hang:

Die verwysing na urinering wat in sowel De Lange (vergelyk onder andere “bednatmaak”, “pisvlammetjie” en “lus om te pie”) as in Louw se gedig (vergelyk: “straal te kan word”) klink, gee iets van ’n subversiwiteit te kenne. Hierdie subver-

siwiteit gaan egter met straf gepaard. Volgens Michel Foucault is straf 'n manier waarop die dominerende party mag uitoefen oor die gedomineerde. Die liggaam is met ander woorde in 'n politieke veld van mag betrokke. Alan Sheridan (1980:139) skryf in dié verband:

The body is also directly involved in a political field; power relations have an immediate hold upon it; they invest it, mark it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs [...] [the body] is largely a force of production that is invested with relations of power and domination.

Die verwysing na liggaamlike straf in die gedig impliseer hierdie wyse van magsuitoefening en dominasie. Die “slae met die draadhanger” wys dus op die poging van die ouer om die kind te beheer. Dit kan moontlik ook beteken dat die ‘betrapte’ piromaan gestraf word. Hier behoort piromaan gelees te word as brandstigter, kind wat masturbeer en digter. In 'n daaropvolgende reël word die spanning wat die straf by die kind wek, op die natuur geprojekteer: “vroegoggend as die maan nog / 'n stomp gekoude vingernael [is]”.

Dit is opvallend dat die nael in die Louw-gedig nie so negatief gelaai is nie: “en dans op elke vingernael”. Indien De Lange se misinterpretasie van dié “vingernael” bygelees word, kan die afleiding gemaak word dat De Lange in sy weergawe aansluit by die gedigte in sy oeuvre waarin 'n biologiese vader voorgestel word. De Lange ‘lieg’ as 't ware die gegewe by om die idee van 'n psigologiese struikelblok tussen ouer (vader) en kind (seun) in sy “Piromaan” te bewerkstellig. In die gedig “Pa” (1986:35) word daar dan ook melding gemaak van “vuurhoutjiepatrone” wat in die volle betekenisnuanses van dié gedig ingelees kan word. Die seun in “Piromaan” word gestraf vir die feit dat hy 'n gevaarlike ‘vuur’ aangesteek het. Verder word hy gestraf omdat hy masturbeer. Die vuur kan egter ook as die stryd tussen digterlike vader en seun verstaan word. Op 'n manier word die seun gestraf vir die feit dat hy spreekwoordelik die vader se werk wil afbrand. Woorde is by implikasie dan vuur wat die vader wil ondermyn en dekonstrueer. Dekonstruksie moet egter nie hier verstaan word as blote destruksie nie, aangesien eersgenoemde ook rekonstruksie impliseer. Uiteindelik, om na Bloom te verwys, dekonstrueer die ‘digterlike’ seun die vader ten einde homself te rekonstrueer.

Met die aanvanklike straf van die seun is daar 'n onderliggende vorm van seksuele genot aanwesig. Daar is veral perversiteit aanwesig in die volgende reëls:

die hitte wat 'n hete hand  
om sy sitvlak vou, afvloei en tintel  
tot in die wortel van die geslag,

Sigmund Freud (1955:179a) skryf dat die kind op 'n sekere stadium in sy of haar jeug kan fantaseer oor die liggaamlike straf van 'n ouer. Wat van belang is vir die uitbreiding van die interpretasie van die gedig is dat "At the climax of the imaginary situation there is almost invariably a masturbatory satisfaction". Freud skryf verder hierdie gedrag van die kind toe aan 'n perversie, wat daarop neerkom dat die een seksuele funksie vinniger as die ander ontwikkel het en dat die kind as gevolg daarvan fiksasie ondergaan. Die implikasie hiervan is dat die kind onttrek van latere ontwikkelingstadië; om hierdie rede kan die gedrag verdere abnormaliteite tot gevolg hê (1955:181a). Freud konstateer dat die fantasie oor straf in die geval van sowel die dogter as die seun 'n bloedskandige aangetrokkenheid tot die vader toon. In die geval van die seun is hierdie aangetrokkenheid masochisties van aard. Die seun onderdruk meestal sy homoseksualiteit deur sy onbewustelike fantasie te remodelleer: hy is die seun wat geslaan word, maar die een wat slaan, is die moeder wat uitsonderlike manlike eienskappe besit. Hy vervang dus sy vader met sy moeder om hierdie homoseksuele drang te verbloem. Tog is die hele fantasie gebaseer op die dualiteit van die liefde: Die *I am beaten by my father* impliseer eerder: *I am loved by my father* (1955:198-199a). Die seun is deurgaans op soek na die liefde en erkenning van sy vader.

Reeds in "draadhanger" word die teorie van Freud geaktiveer: die *draadhanger* waarmee die kind gestraf word, toon seksuele ondertone. Uiteindelik word dit eksplisiet gestel: "Hy trek sy *draad* en stort sy vuur" [my kursivering -TK]. Die fokus op die vader se hand<sup>46</sup> korreleer met die hand van die vader in "Pa" (1986:35). Vergelyk: "dat jy wat bouer was / met groot hande [...]" (strofe 1). Indien die slae van die vader in terme van die teorie van Freud geïnterpreteer word, ondersteun dit die uiteindelijke gebeure as die seun masturbeer.

---

<sup>46</sup> Alhoewel hier nie direk verwys word na die vader wat straf nie, interpreteer ek die hand, ter wille van die bespreking, as die vader s'n.



Hierdie masturbasie kan, soos reeds gestel, gesien word as die proses van gedigskryf. Die leser wat die digter afloer terwyl hy dig<sup>47</sup>, is deelnemer aan die vuur: hy moet nou die vuur laat voortbrand; die gedig moet verder deur die oë van die leser “gebrand” of gelees word. Die leser kan dus in dié geval nie net weer onttrek as voyeur nie, maar word deur die gedig gekonfronteer.

---

<sup>47</sup> “Piromaan” is inderdaad ’n metapoëtiese gedig.

## SAMEVATTING

In die inleiding tot hierdie tesis voer ek aan dat die voyeurisme 'n onmisbare deel van die letterkunde uitmaak. Verder is daar beweer dat die voyeurisme 'n voorwaarde is vir die skryfproses wat bestaan uit skrywer, teks en leser. In die postmodernisme is daar geen finale grens tussen die skrywer van die teks en die leser daarvan nie. Die leser is ook skrywer, of eerder medeskepper, van die teks. Die leser se interpretasie van die teks impliseer die be-tekening daarvan.

Uit al die bespreekte tekste blyk die belangrike rol van die leser in die betekenisgewingsproses. In "Olympia" word die leser se rol simbolies ingeteken deur die skildery van Cézanne, naamlik *A Modern Olympia*. Ook in die daaropvolgende hoofstuk word die leser se rol beklemtoon in die gedig "Robert Mapplethorpe". Die leser is die een wat die selfportret skep deur die integrasie van foto en gedig. Die selfportret word dus uiteindelik deur die leser be-teken én ge-raam. Die spreker wat die skildery of foto be-loer, word deur die blik van die leser tot objek gemaak. Die leser word dus betrek by die voyeuristiese handeling; hy/sy is die een wat as 't ware deur die raam van die gedig in-kyk. Deur hierdie blik op die teks verkry die leser mag om dit te be-teken. Soos Foucault (1980) en Sartre (1957) aanteken, verskaf die blik mag aan die subjek. Die gedig word hierdeur die loergat vir die leser se interpreterende blik daarop. Uiteindelik is die leser die piromaan wat die betekenisgewing spreekwoordelik aan die brand sit. Die lees van die teks is dus 'n voyeuristiese handeling, en sodoende kan die voyeurisme gesien word as 'n leesstrategie. Ek wil voorstel dat 'lees' in die wydste sin van die woord verstaan behoort te word. Soos Derrida (1988) redeneer, is alles teks. By Denzin (1995) se opmerking dat die voyeurisme die "knowing eye" geword het, kan gevoeg word dat die voyeurisme 'n lees van die verskillende vorme van die samelewing geword het; dat byvoorbeeld die joernalistiek en filmbedryf, 'n voyeuristiese interpretasieproses impliseer.

Die gedigte wat aan bod gekom het, wys op die rol wat die teks kan speel in die aktivering van 'n voyeursaksie. Die skildery van Manet, *Olympia*, is so geskilder dat dit die waarnemer uitlok om te kyk. Menige kunskritici skryf oor die afsydige, maar uitlokkende blik van die personasie in *Olympia*. Ook in die geval van Mapplethorpe se

foto's daag laasgenoemde die waarnemer uit om te kyk. Die foto's is so geneem dat dit die illusie van 'n voyeuristiese oomblik skep. Sodoende word die kyker intiem by die foto betrek; beloer hy/sy die 'onbewuste' foto. Soos wat Lacan redeneer, word die blik van die waarnemer vasgevang in die waargenome objek.

Die digter staan, soos die skilder, in verhouding tot die wêreld wat hy opteken. Die skrywer is dus in eerste instansie die voyeur wat die onwetende wêreld afloer en dan 'afskryf'. Dié voyeuristiese handeling is egter nie so eenvoudig nie, aangesien die waargenome wêreld dikwels terugkyk. Merleau-Ponty (1964) voer aan dat die subjek en die omringende objekte op 'n geheimsinnige manier mekaar eggo; daar is 'n wedersydse blik tussen waarnemer en waargenomene. In die gedig "Olympia" kom hierdie wedersydse blik tussen teks (skildery) en spreker ten beste na vore.

Die medium waarin die digter sy waarneming wil vasvang, is dikwels ontoereikend. In die geval van "Wensbegeerte" en "Rent" probeer die spreker om sy waarneming in die gedig vas te vang. Die gedig vorm 'n soort beeld van die waarneming van die voyeuristiese spreker, maar dié beeld is nooit absoluut nie. Die rede hiervoor is dat die spreker se objek van waarneming, die minnaar, telkens vervang word. Die teks is dus ook onderworpe aan vervangbaarheid en telkens word die beeld vervang. In al die tekste wat bespreek is, word die metapoëtiese gesuggereer. Die spreker kan nie 'n volkome portret skep van dit wat hy afloer nie, enersyds omdat die Ander telkens vervang word en andersyds omdat die raam van die gedig nie vasstaande is nie. By die lees van die gedig word die raamverskuiwing van die teks telkens geïmpliseer, aangesien daar geen finale lees moontlik is nie.

Die tydelikheid van die Ander motiveer die self se soeke na permanensie, wat deurgaans opval. Hierdie soeke manifesteer in die *cruising* van die ek, maar ook in sy afwagting op God se koms. In "Portret van myself by 'n loergat" word die spreker se vergeefse afwagting op die minnaar en God gesuggereer. Die loergat bied dus hier geen insig of uitkoms nie. Wat wel gebeur, is dat die self deur die loergat introspektief kyk. Die reis word 'n ingekeerde reis. Freud (1957) skryf dat passiewe skopofilie handel oor die narsissistiese afloer van die eie liggaam. Hier gaan dit eerder om 'n inkyk as om 'n afloer van die self. Die inkyk word in die geskrewe woord uitgedruk. Die gedig word dus nie net vir die leser nie, maar ook vir die spreker, 'n loergat; 'n meta-

foor, 'n beeld, van die voyeuristiese blik. In "Pa" tref die spreker 'n verband tussen klip en gedig: "jou naam bly leef in klip" (slotreël). In die gedig "Beeld-kyk" (1982:53) bevestig die volgende reëls hierdie vergelyking:

[...] En juis  
 dié gaatjie: die gáátjie  
 gee jou daardie kyk,  
 daardie serene uitdrukking,  
 en is die verskil  
 tussen jou en my:  
 jy: soos klip,  
 ek: soos anemoon.

In "Fantoomkop" (1986:49) word hierdie verhouding egter omgekeer. Die terugblik van die teks word hier gesuggereer:

### **FANTOOMKOP**

Hoe meer ek kyk hoe minder is jy  
 klip, en hoe feller die blik  
 van jou rots-ooggate op my  
 sagte sterflikheid: 'n Medusa-staar  
 wat my wil versteen, verstar.

Ek probeer dit weer omkeer:

klip weer net klip, en rots-  
 ooggate net gate in rots,  
 en lank nadat jy weer net klip  
 is in my oë, bly die beeld  
 nog ontstellend in my spook.

Die spreker, teks en leser, is in hul eie faktisiteit geworpe. Hierdie gegewe verduidelik waarom daar noodwendig afstand tussen die self en die Ander ter sprake is. Sartre (1957) verduidelik dat die blik, wat in die voyeursaksie intenser is, die Ander in onmiddellikheid van die self se oog bring. Die self en die oog is egter altyd op 'n afstand van mekaar. Dié afstand skep die moontlikheid van 'n wedersydse blik tussen self en Ander, spreker en teks, teks en leser. Maar verder impliseer die faktisiteit van die self 'n geselekteerde blik op die Ander. Soos Merleau-Ponty (1964) redeneer, is die liggaam en die visuele verweef; die oë kan slegs waarneem wat binne bereik van die liggaam is. Die beeld waarna die voyeur deur die loergat kyk, is by implikasie ook geselekteer. In die eerste reëls van "Beeld-kyk" (1982:53) sinspeel die spreker op die kompleetheid van die "gaatjie", die pupil [my kursivering - TK]:

Net die oog: ooglidloos  
 en ingedagte in marmer,  
 'n gaatjie geboor  
 om 'n soort pupil  
 - paradoksaal, want: pupil  
 is juis nie gaatjie nie,  
 maar: 'n soort anemoon  
 met sluitspier *kompleet* -

Die kompleetheid van die gaatjie word hier geïroniseer. Dit verwys verder ook na die kompleetheid van Tobie in “Rent” en die onkompleetheid van die beeld in die gedig. Seleksie is egter noodwendig deel van die letterkunde; die volle beeld kan gewoon nooit in die teks gerepresenteer word nie. Die wêreld kan nie in totaliteit verteenwoordig word in die fiktiewe representasie daarvan nie. Die digter bied dus 'n selektiewe beeld in die gedig aan, soos wat die leser se blik daarop selektief van aard is.

Die verhouding tussen leser, teks en digter is 'n komplekse een waarvan die voyeurisme onlosmaaklik deel is. Ten slotte wil ek volstaan met dié woorde van Stephen Watson (1997:3): “All art relies on an element of voyeurism, in its audience as in its maker.”

## BRONNELYS

ADAM, B.D. 1987. *The Rise of a Gay and Lesbian Movement*. Boston: Twayne.

ARASSE, Daniel. 1997. The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance. In: GOFFEN, Rona (red). *Titian's Venus of Urbino*. New York: Cambridge University Press.

AUCAMP, Hennie. 1968. *Karnaattjie. Reissketse en essays*. Kaapstad: HAUM.

AUCAMP, Hennie. 1973. *Wolwedans*. Kaapstad: Tafelberg.

BERGER, John en ANDREADAKIS, Katya B. 1996. *Titian. Nymph and Shepherd*. New York: Prestel.

BEUKES, Marthinus. 1988. Voyeur. *Tydskrif vir Letterkunde* 26(3):91.

BEUKES, Marthinus. 1997. Die gebruik en misbruik van Christelike simbole in gay literatuur met spesifieke verwysing na Johann de Lange. *Tydskrif vir Letterkunde* 35(1):35-43.

BLOOM, Harold. 1966. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press.

BLOOM, Harold. 1988. Poetic Origins and Final Phases. In: Lodge, David. *Modern Criticism and Theory*. London: Longman.

BOŽOVIČ, Mirian. 1992. The Man Behind His Retina. In: ŽIŽEK, Slavoj. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But were Afraid to ask Hitchcock)*. London: Verso.

BREWER'S *Concise Dictionary of Phrase and Fable*. 1993. Oxford: Helicon.

BRINK, André P. 1983. Talent duidelik ondanks gebreke by De Lange. *Rapport*, p.12

BRINK, André P. 1985. Oor die religieuse en die seksuele. In: *Literatuur in die strydperk*. Kaapstad: Human & Rousseau.

BRITZ, E. 1989. Joan Hambidge - roekeloos getroud met die poësie. *Beeld*, 29 Augustus, p.3.

CALVET, Louis-Jean. 1990. *Roland Barthes. A Biography*. Cambridge: Polity Press.

CAMPBELL, Robert Jean. 1981. *Psychiatric Dictionary*. New York: Oxford University Press.

CIRLOIT, J.E. 1962. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.

CLARK, Timothy J. 1992. Preliminaries to a Possible Treatment of 'Olympia' in 1865. In: FRASCINA, F. & HARRIS, J. *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. London: Phaidon Press.

COETZEE, J.M. 1994. *The Master of Petersburg*. London: Minerva.

CULLER, Jonathan. 1982. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge & Kegan.

DANTO, Arthur C. 1996. *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*. London: University of California Press.

DE DEUGD, C. 1977. Towards a Comparatist's Definition of 'Decadence'. In: Fokkema, D.W. et. al. (ed.) *Comparative Poetics. Poétique Comparative. Vergeleikende Poetik. In Honour of Jan Kamerbeek Jr.* Amsterdam: Rodopi.

DE LANGE, Johann. 1982. *Akwarelle van die dors*. Kaapstad: Human& Rousseau.

- DE LANGE, Johann. 1984. *Waterwoestyn*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1986. *Snel gryps fantoom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1989. Gay skrywers en die letterkunde. *Insig*, Oktober, p.38.
- DE LANGE, Johann. 1990a. Gay letterkunde in Afrikaans. *Beeld*, 22 Maart, p.11.
- DE LANGE, Johann. 1990b. Lesbiese liefde en gay teater. *Beeld*, 26 Maart, p.5.
- DE LANGE, Johann. 1990c. *Wordende naak*. Pretoria: Haum-Literêr.
- DE LANGE, Johann. 1991. *Nagsweet*. Johannesburg: Taurus.
- DE LANGE, Johann. 1993. *Vleiswond*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1995. *Wat sag is vergaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE VRIES, Ad. 1974. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- DENZIN, Norman K. 1995. *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London: SAGE Publications.
- DERRIDA, Jacques. 1974. *Glas*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Evanston IL: Northwestern University Press.
- DÜCHTING, Hajo. 1995. *Edouard Manet. Images of Parisian Life*. Munich & New York: Prestel.
- EASTHOPE, Antony. 1986. *What a Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*. London: Paladin Graftin Books.



ELLENZWEIG, Allen. 1992. *The Homoerotic Photograph. Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. New York: Columbia University Press.

FAISON, S. Lane. 1953. *Edouard Manet (1832-1883)*. London: Thames & Hudson.

FAISON, S. Lane. 1959. *Edouard Manet (1832-1883)*. Amsterdam: Collins.

FENICHEL, Otto. 1953. The Schopenhilic Instinct and Identification. In: *Collected Papers of Otto Fenichel*, pp.373-397. New York: W.W. Norton.

FOUCAULT, Michel. 1980. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings*. Brighton: The Harvest Press.

FOURIE, P.J. 1997. *Film and Television Studies*. Kenwyn: Juta.

FREUD, Sigmund. 1953. Three Essays on the Theory of Sexuality. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. VII. London: The Hogarth Press.

FREUD, Sigmund. 1955a. An Infantile Neurosis and Other Works. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XVII. London: The Hogarth Press.

FREUD, Sigmund. 1955b. Notes upon a Case of Obsessional Neurosis. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol X. London: The Hogarth Press.

FREUD, Sigmund. 1957a. Instincts and Their Vicissitudes. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XIV. London: The Hogarth Press.

FREUD, Sigmund. 1957b. Five lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XI. London: The Hogarth Press.

FREUD, Sigmund. 1963. Introductory Lectures on Psycho-Analysis. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XV1. London: The Hogart Press.

FRITZ, Dawn. 1998. "Waar eeue wegtik met elke oogknip". *Fin de Siècle-intertekste in die poësie van Johann De Lange*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

FROST, E. 1989. *Kodes van die homo-erotiek in die Afrikaanse poësie - 'n dialektiese lesing*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

GOEDEGEBUURE, Jaap. 1987. *Decadentie en literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

GOFFEN, Rona (red.). 1997. *Titian's Venus of Urbino*. New York: Cambridge University Press.

GROBBELAAR, Mardelene. 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.

GROVÉ, A.P. 1993. Poësiekroniek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 33(3)230-237.

HAMBIDGE, Joan. 1984. Paradoks en pyn in die poësie van Johann de Lange. *Ensovoorts* 4 (2):4-7.

HAMBIDGE, J. 1986. "Marilyn Monroe foto in blou": 'n Dekonstruksie van die gedig as fototeks. In: SENEKAL, Jan. (red.) *Teks-Leser-Konteks. Gedigte ontleed volgens eietydse metodes*, pp.68-80. Johannesburg: Perskor.

HAMBIDGE, Joan. 1992. Die poësie van Johann de Lange. *Tydskrif vir Letterkunde* 31(3):55-60.

HAMBIDGE, Joan. 1994. Die Olympia-skildery in twee Afrikaanse gedigte, of meer... *Tydskrif vir Letterkunde* 32(1):80-84.

HAMBIDGE, Joan. 1995. Poësiekroniek. *Tydskrif vir Letterkunde* 33(2):92-96.

HARRIS, Jean C. 1970. *Edouard Manet. Graphic Works*. New York: Collectors Editions.

HEYNS, Michiel. 1996. Fathers and Sons: Structures of Erotic Patriarchy in Afrikaans Writing of the Emergency. *Ariel* 27(1):81-104.

HUISAMEN, T. 1990. Wordende naak 'n tour de force. *Vrye Weekblad Boeke/ Books*. Winter/Lente.

JONCKHEERE, W.F. 1994. Die beeldpoësie-siklus in Johan van Wyk se Helledade kom nie dikwels voor nie. Deel 2. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 34(1):13-26.

JORDAAN, D.J. 1992. Fallosentrisme, feminisme en die lesbiese paradoks: Chauvinistiese-getinte aantekeninge oor die erotiek in die jongere Afrikaanse poësie. *Literator* 13(2):55-68.

KANNEMEYER, J.C. 1994. Die evangelie van seks volgens De Lange. *Insig*, Februarie, p.4.

KAUFMAN, M. 1987. *Beyond Patriarchy. Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Oxford: Oxford University Press.

KELLY, Dorothy. 1992. *Telling Glances. Voyeurism in the French Novel*. New Jersey: Rutgers University Press.

KOZLOFF, Max. 1994. *Lone Visions. Crowded Frames*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

LABUSCHAGNE, J.M.T.1989. Dignates en die bestraffing van voyeurisme. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Strafrechtspleging* (2)339-346.

LACAN, Jacques.1979. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. London: Penguin Books.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. 1968. Fantasy and the Origin of Sexuality. *International Journal of Psychoanalysis* 49(1):1-18.

LEWIS, Chaim.1972. *Shadow in the Sun*. Wynberg: The Rustica Press.

LIEBENBERG, Wilhelm. 1991. Hierdie tong is 'n springmes. *De Kat*, Desember:101-102.

LINDENBERG, Ernst. 1994. Oor liefde en lus. *De Kat*. Junie, p.105.

LOUW, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia*. Kaapstad: Human & Rousseau.

LOUW, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.

MALAN, Lucas. 1990. Transformasies. *De Kat*. Augustus, p.100-101.

MARTIN, Kurt. 1958. *Edouard Manet*. London: Faber & Faber.

MAPPLETHORPE, Robert. 1988. *Mapplethorpe Portraits*. London: National Portrait Gallery Publications.

MAPPLETHORPE, Robert. 1995. *Altars*. New York: Random House.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. Eye and Mind. In: *The Primacy of Perception*. VSA: Northwestern University Press.

METZ, C.1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

MORRISROE, Patricia.1995. *Mapplethorpe. A Biography*. New York: Random House.

NEETHLING, J. 1993. Foto's en privaatheidbeskerming. *THRHR*. 56: 270-276.

NEVID, Jeffrey S. (et al.) 1994. *Abnormal Psychology in a Changing World*. New Yersey: Prentice Hall.

OLIVIER, Fanie. 1992. Mistiek. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. pp. 311-312. Pretoria: Haum-Literêr.

OLIVIER, Gerrit. 1994/1995. Die stemme van digters. *Die Suid-Afrikaan* (50):42-44.

ORIENTI, Sandra. 1968. *Manet. The Life and Work of the Artist Illustrated with 80 Colour Plates*. London: Thames and Hudson.

OTTO, Walter F. 1965. *Dionysus. Myth and Cult*. Bloomington and London: Indiana University Press.

PEETERS, Leopold. 1989. Die taal van die digter: Inkarnasie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 29(2):137-145.

ROODT, P.H. 1992. Oor literatuuronderrig en Verlore Paradyse. *Tydskrif vir Letterkunde* 30(2):127-132.

SARTRE, Jean-Paul. 1957. *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Methuen .

SEDGWICK, Eve Kosofsky.1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP.

SHERIDAN, Alan. 1980. *Michel Foucault. The Will to Truth*. London: Travistock.

SHOWALTER, Elaine. 1988 (1981). Feminist Criticism in the Wilderness. Pluralism and the Feminist Critique. In: LODGE, David (red.) 1988. *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London & New York: Longman.

SNYMAN, H. 1993. Digter bring nuwe dimensie. *Die Burger*, 2 November. p.4.

SNYMAN, Maritha. 1994. Die buitebladkunswerk: Kruispunt van die ikoniese en verbale teks met spesifieke verwysing na die werk van Johann de Lange. *Communicare* 13(1):48-57.

SPEARING, A.C. 1993. *The Medieval Poet as Voyeur. Looking and Listening in Medieval Love-Narratives*. Cambridge: Cambridge University Press.

STANDER, Caren. 1993. Gay poësie in Afrikaans. *Dolos* 1:11-17.

STRONG, Roy. 1967. *Holbein and Henry VIII*. London: Routledge & Kegan Paul.

TAGG, John. 1988. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

TIETZE, Hans. 1950. *Titian. The Paintings and Drawings*. London: The Phaidon Press.

TROIDEN, R.R. 1988. *Gay and Lesbian Identity: A Sociological Analysis*. New York: General Hall.

TRUFFAUT, Francois. 1984. *Hitchcock: The Definitive Study of Alfred Hitchcock*. New York: Simon & Schuster.

VALÉRY, Paul. 1960. *Degas Manet Morisot*. New York: Pantheon Books.

VAN NIEKERK, Marlene. 1993. Vleiswond - die gedig as 'huurjonge'. *Rapport*, 11 November. p.37.

VAN WYK, Johan. 1978. *Heldedade kom nie dikwels voor nie*. Johannesburg: Perskor.

VAN ZYL, Irma. 1994. Die media en privaatheidskending. Nuwe eise verg nuwe denke. *Ecquid Novi* 15(1):147-154.

*VERKLARENDE AFRIKAANSE WOORDEBOEK*. 1993. Pretoria: J.L. van Schaik.

*VERKLARENDE HANDWOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL*. 1979. Johannesburg: Perskor.

VICTOR, G. 1992. Onveranderlike veranderlikes - 'n Heuristiese oorsig van die poësie van Johann de Lange. *Tydskrif vir Letterkunde* 30(2): 53-61.

WATSON, Stephen. 1997. *A Writer's Diary*. Kaapstad: Quillerie.

WHITE, Edmund. 1995. *Altars. The Radicalism of Simplicity*. In: Mapplethorpe, Robert. *Altars*. New York: Random House.

WILSON, C. 1970. *Poetry and Mysticism*. London: Hutchinson.

WINTERBACH, Ingrid. 1999. *Buller se plan*. Kaapstad: Human & Rousseau.

ZIMMERMAN, J.E. 1964. *Dictionary of Classical Mythology*. New York; Harper & Row.